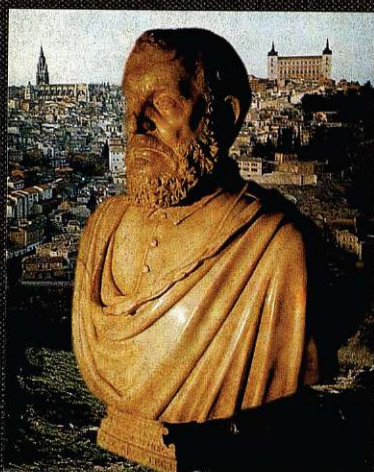


Semblanza iconográfica
de JUANELO TURRIANO



Ángel del Campo y Francés



Fundación Juanelo Turriano



FUNDACIÓN
BANCO DE ESPAÑA

ÁNGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS

Semblanza iconográfica

de **JUANELO TURRIANO**

MCMXCVII

R. 3858
S. 57/17



FUNDACIÓN
JUANELO
TURRIANO

ÁNGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS

Semblanza iconográfica

de **JUANELO TURRIANO**



Fundación Juanelo Turriano

© Madrid, 1997. FUNDACIÓN JUANELO TURRIANO

© ÁNGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS

Diseño

Marcos Rodríguez

Equipo editorial

Maruxa Bermejo

Luis M. Pulgar

Edmundo Aragón

Verónica Rodríguez

Susana Rodríguez

Javier Caballero

Fotografías

Ángel del Campo

Baztán

Pablo Linés

Oronoz

ISBN: 84-920755-2-X

Depósito Legal: M-24378-1997

Fotomecánica: Producciones Digitales

Impresión: Artep, S.A.

Encuadernación: Ramos, S.A.

*A la memoria
de José Antonio García-Diego,
impulsor de este libro que no pudo ver,
como ofrenda del amigo
que quiso hacerlo con él.*



FUNDACIÓN
JUANELO
TURRIANO

ÍNDICE

	Prólogo	II
	Introducción	15
I	Las famas de Juanelo	21
II	Los retratos de Juanelo	39
III	El busto de mármol	53
IV	La medalla	85
V	Los dos retratos al óleo	103



PRÓLOGO



ESTE LIBRO NACE CON MÁS DE TRES AÑOS DE ANTIGÜEDAD y, además, nace huérfano. Existía, antes de empezarse, en la mente y en el deseo impulsor de José Antonio García-Diego que fue quién se empeñó en que yo lo escribiera. Para él, que había puesto a Juanelo Turriano en la paradigmática cabecera de su afanosa actividad como historiador de la ciencia y la tecnología, y que bajo su advocación había fundado una institución que amparaba tales fines, dedicarle una laica veneración con el culto de su imagen resultaba, ciertamente, un empeño tan justificado como lógico. También culminaba con ello la copiosa serie de investigaciones históricas que, sobre aquel notable ingeniero renacentista, él mismo había publicado y que podrían, indudablemente, coadyuvar a que este libro, como él lo imaginaba, no se quedara en una colección de estampas. Pero José Antonio García-Diego nos dejó para siempre, cuando el libro iba mediado, el 26 de enero de 1994. No pudo verlo acabar ni pensar en prologarlo como así lo deseaba.

Ya pensaba él cuáles habían de ser las *estampas* que obligadamente tenían que estructurar la esencia ilustrativa de su publicación, si bien no descartaba que hubiera alguna más de las pocas imágenes conocidas del genial relojero de Carlos V. Lo que nunca pensó fue en ser él mismo quien acometiera la tarea de hilvanar literalmente las reproducciones fotográficas que de todas aquellas conocidas se



pudieran conjuntar. Como me habló varias veces de ello, nunca descartó su propósito de que fuera yo el que acometiera este trabajo, y la razón era que creía más en mis *competencias* artísticas que en las suyas, sin que ello supusiera, como yo le replicaba, que acertara en valorar las mías como suficientes, porque sabía que las juzgaba desde una buena y permanente amistad que, en verdad, ya había producido, años atrás, frutos de colaboración en torno a sus desvelos investigatorios sobre Juanelo; bastaría recordar los de 1989 y 1990 en torno a *“Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas”*.

Sin aceptar mis defensivas reservas ni mi negativa a recibir *oficialmente* el encargo, el 26 de octubre de 1992 recibí una carta suya desde la Fundación Juanelo Turriano que comenzaba así:

“Querido Ángel: Como ya tratamos en nuestras últimas conversaciones, aunque con retraso, por asuntos que no son del caso, tengo el gusto de encargarte oficialmente un libro sobre los tres retratos existentes –si tú no encuentras algún otro– de Juanelo Turriano”.

Olvidándose del de la medalla –que figuraba en el membrete de la carta– me enumeraba los tres retratos: *“ya sabes que son”* –me decía–

“1° La famosa escultura del Museo de Santa Cruz de Toledo. 2° El retrato, creo recordar que muy sucio, en uno de los claustros de El Escorial. Tengo una fotografía en blanco y negro. 3° El retrato que está en la reserva del Museo de Cremona y del que me hicieron allí una copia muy exacta, que has visto en nuestra oficina. Tengo una copia del original en blanco y negro y acabo de encargar una en colores de la copia”.



Seguía con un “*ya trataremos de la forma que ha de tener el libro*” apuntando alguna idea previa enormemente ilusionada y entraba en las condiciones, económicamente fabulosas y cronométricamente imposibles, ¡tres meses! Acompañaba un duplicado para que se lo devolviera con mi conformidad, lo que, como creo que ya esperaba, no hice ni acepté con aquellas condiciones; ni con ningunas otras que no fueran las de mi leal compromiso de intentar hacer el libro como mejor yo pudiera, y sin ataduras económico-temporales. Contando sí, con la ayuda que me ofrecía de los servicios de la propia Fundación, en gestiones, correspondencia, traducciones, y búsquedas bibliográficas.

Si de algo sirvió aquella carta, varada en mi carpeta, fue de punto de partida. Así se lo manifesté en la primera *actuación* que compartí con él, algunos días después, en el viaje a Toledo para fotografiar el busto de Juanelo en el Museo de Santa Cruz, y poderlo examinar con todo detenimiento. Y le convencí –con cierta resignación por su parte– de que había que hacer lo propio con los demás retratos, llevando a cabo su posible examen directo y poderlos estudiar para después hablar de ellos, tras haber averiguado sus historias y la opinión de quienes antes los vieron, y que era lógico pensar que eso llevaría un tiempo considerable del que yo tampoco disponía plenamente. Pero que era el que empezaba a contar entonces, a partir de aquel momento, ante el busto de Juanelo en el museo de Toledo.

Tristemente, no contábamos con que la prisa de José Antonio por ver el libro acabado iba a ser premonitoria. Quiso marcarme el 31 de enero del 93 en el contrato frustrado y sólo hubiera podido prolongarlo justamente un año más. Pero no hubiera sido suficiente para resolver las nimiedades añadidas que iban a prolongar mi trabajo hasta el verano de 1995; el tremendo motivo de la interrupción fue su muerte, la desaparición del amigo, el Presidente de la Fundación Juanelo Turriano; entonces, qué iba a pasar. Acaeció el óbito en un periodo de espera en el que se



encontraba nuestro estudio, pendiente de los retratos de El Escorial y Cremona así como de la búsqueda premiosa de un texto necesario y poco frecuente. El día en que su corazón cesó de latir, el pulso de gestación en que se hallaba este libro también se colapsó sin pensar en revivir.

En el libro se nota la huella, al reanudarlo casi un año después de aquel día, en la que ya se acumulaba la otra anterior de paro forzoso por *falta de material*. Queda apuntada en el sitio y en el momento de iniciar la reanudación, aun a riesgo de quebrar el proceso discursivo; con lo que aquel luctuoso acaecimiento va a quedar latente en esta cortadura como falla geológica que perturba un tanto la estratigrafía progresiva de mis páginas. Dudo si la primera mitad de ellas, que más o menos eran las definitivas hasta entonces, se quedaron desfasadas en un *presente ya ido* que debiera haber preterizado, hasta en lo que yo mismo opiné cuando entonces lo escribí. Pero no lo hice justificándome en la intemporalidad de un discurso referido a la obra de arte: siempre queda algo de ella por decir, sobre todo cuando el autor no la firma, que es lo que hace discurrir. Buenas manos esculpieron el busto de Juanelo Turriano, cuando desde hace más de dos siglos se viene hablando de ellas; en nuestros tres años de intromisión, satisface haber participado ahora en tan vieja *conversación* y haber, quizás, iniciado otro coloquio menor: el de los otros retratos silenciados, de por sí, en su calidad modesta. Y es que para mí también, igual que para García-Diego, no sólo prima el autor cuando el arte sobresale, también le llega valor al que con él se inmortaliza. Y en estos contados casos que aquí vienen recogidos, es aplicable el criterio: se trata de Gianello della Torre, nuestro Juanelo Turriano.

Ángel del Campo y Francés

Agosto de 1995



FUNDACIÓN
JUANELO
TURRIANO

SEMBLANZA ICONOGRÁFICA DE JUANELO TURRIANO



INTRODUCCIÓN



A HISTORIA DE NUESTROS DÍAS SE acumula y se densifica con los copiosos y variados testimonios que hoy recibe. No así las historias pasadas, en las que la pluma del cronista se diluía tras las principales eminencias, dejando desdibujados y casi perdidos a los personajes menores que ahora es difícil revivir. En las páginas que siguen se va a evocar una de estas singularidades que han quedado prendidas, nada menos, que a la penumbra histórica del emperador Carlos V y del rey Felipe II, y sólo por una sencilla y frecuente sinrazón: la de ser un “hombre sabio”. Por eso, al ser suficientemente notable en su tiempo –para el de hoy, lejano– Juanelo Turriano malpasó a aquella historia, pero con el aura de ser un personaje digno de tenerla propia, de ser historiado él mismo,





*Carlos V
por Leoni.
Sería el
Emperador
quien
descubriera
en Bolonia
la valía de
Gianello
Turriano, y
lo tomó a su
servicio.*



FUNDACIÓN
JUANELO
TURRIANO

como así lo ha sido recientemente y con esforzado afán por su devoto J.A. García-Diego [1].

Sobre tal tejido biográfico de este interesante individuo, extraído por Carlos V de su natural entorno renacentista italiano, se han hilvanado estas páginas, un tanto reiterativas, con la peregrina intención de que, ilustradas con los escasos retratos conocidos, reunidos y estudiados, se pueda imaginar mejor el fragmentario relato de su vida.

No suele ponderar mucho la historia cuán trabajoso fue para Carlos reinar en España con el número I y en Europa imperar con el V. Ya desde su iniciación flamenca tuvo que diversificar sus regias sedes a base de comparticiones itinerantes que, si bien hubieron de llegar a serle finalmente insoportables, pasaron por ciertas fases de pacífico y provechoso *européismo* en las que, al abrigo de sus séquitos y de sus prebendas, se abrieron cauces de insospechada penetración, hasta su propia patria hispana, de aquel movimiento intelectual y renovador que, desde finales del *quattrocento*, bullía pujante en el entorno florentino: el Renacimiento italiano.

El emperador, que desde su niñez en Flandes había sido educado por su tía Margarita, tenía una esmerada formación artística y tecnológica muy en consonancia con aquellos nuevos tiempos, que le habían de llevar,

[1] La Fundación Juanelo Turriano, presidida por su fundador el Ingeniero de Caminos JOSÉ A. GARCÍA-DIEGO, patrocina estudios relacionados con la investigación histórica de las Ciencias y de las Técnicas, y ha promovido las primeras ediciones sobre la vida y obras de Juanelo de las que es autor García-Diego. A través de su vicepresidencia en la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas, está relacionada con todas las asociaciones extranjeras afines.

hasta más allá de la madurez, a buscar satisfacción a sus aficiones en las bellas artes y en la ingeniería mecánica. Sus poderes y sus títulos imperiales le hicieron viajar a la Italia propia y a la otra, empuñando el cetro o la espada, y de allí extrajo sus experiencias y enseñanzas renacentistas puras, obras y personas.

Los historiadores del Arte bien se han ocupado de reseñar a pintores y escultores que se movieron, con singular fortuna, en su entorno y que con él se vinieron a España, cuando su renuncia a Europa. No así se ha recogido cómo, por su admiración hacia las innovaciones que la mecánica del hierro lograba ya sobre los viejos artilugios de madera, el emperador estaba apasionado por el primer reloj mecánico del mundo. Y se trajo a España al único, también en el mundo, que fue capaz de fabricarle otro mejor: un tal Gianello Turriano, natural de Cremona, sabio matemático, ingeniero, astrólogo, relojero y ... también mago.

La presentación de este singular personaje, a cuyas fisonomías iconográficas podrá el lector referirla, no puede responder plenamente, tras lo dicho, al arquetipo ideal de "hombre del renacimiento" al modo universalista vinciano. Pero sí que responde a esa invariancia renacentista que unía, a la imaginación creativa, la perfección ejecutora. Con estas cualidades, y no precisamente por su apostura personal, sedujo al emperador Carlos V cuando,





Plano de Bolonia (Joannes Janssonius. Siglo XVII).

El 22 de febrero de 1530, tuvo lugar en Bolonia la coronación de Carlos V como Emperador del Sacro-Romano Imperio. Durante los cuatro meses que permaneció en esta ciudad, el Emperador tuvo ocasión de conocer a Gianello Turriano, quien, tras reparar un valioso reloj que nadie sabía arreglar, ofreció construir otro maravilloso, el Planetario.

como se ha dicho, un cierto día, en Bolonia, le dio muestra fehaciente de sus amplios saberes en matemáticas, mecánica y astronomía.

Pero así como en las Bellas Artes, las certeras predilecciones imperiales bien puede decirse que favorecía-

ron inductivamente al Renacimiento español, la que recayó en Turriano no sirvió, al menos ostensiblemente, para personalizar en él un paralelo renacimiento tecnológico hispano, que ciertamente hubo, y que bien pudo habersele debido, en parte, a su trabajo como ingeniero cuando se quedó al servicio del rey Felipe II. Pero, realmente, el juicio valorativo que lo puede situar con singular preeminencia en el panorama histórico español de aquel siglo XVI –concentrándolo desde Bolonia a Toledo con Yuste y El Escorial– puede ser el derivado de vérselo como el raro e ingenioso espécimen, fruto del sagaz hallazgo y apropiación transmisible del emperador Carlos V, que supo irradiar asombros más que ejemplaridades.

Pero si con muchos de aquéllos y algunas de éstas Juanelo ha pasado a la pequeña historia de sus dos sucesivos Señores, fue porque, hasta más de con ellos, obtuvo la celebridad mínima para que su efigie fuera digna de perpetuarse. No fueron muy prolíficos ni cualificados quienes tuvieron tan loables propósitos, como así podrá verse en lo que luego se dirá, pero sí parece lógico –aunque con ello peque lo inmediato de una, ya advertida, reiteración biográfica– recordar las causas y motivos que le dieron, para ello, la fama suficiente.



I. LAS FAMAS DE JUANELO



UNA VIDA TRANSCURRIDA EN SIN-
cronía con el siglo XVI, vivida en Italia
durante los seis primeros lustros, y en
España sus cincuenta últimos años, muy cercanamente
además a los dos egregios monarcas españoles, difícil-
mente puede quedar perdida en la Historia aunque la
huella dejada vaya borrándola el tiempo. De su infancia
y adolescencia en Cremona, donde vino Juanelo al
mundo con el siglo, poco se sabe que no sean lógicas
conjeturas sobre iniciación y ejercicio en los cultos sabe-
res de su tiempo, que más bien se vieron inclinados a las
ramas de las ciencias renacentistas que a una clásica plu-
ralidad humanística y artística. Y ello es consonante con
las noticias que, con escasa precisión, dan cuenta de sus
trabajos profesionales en la época inicial de su Lombar-
día natal y en el vecino Milanesado, todas ellas de carác-



ter técnico ingenieril tanto mecánico como hidráulico; lo cual no se opone a que sean ciertas otras versiones biográficas sobre sus modestísimos orígenes familiares, rayanos en la pobreza [2].

Pudieran ser, fundadamente, todas estas noticias vestigios de la primera fama en su tierra, aunque como bien se dice a pocos se les otorgan y a menos se las estiman; y ello cuando no se los vitupera o degrada como le sucedió a *Giovanni*, que le infantilizaron el nombre a perpetuidad. El diminutivo, que en España fue *Juanelo*, vino del precoz Gianello que sabía de Aritmética y Astrología desde cuando era pastorcillo y miraba las estrellas [3]. Y es que las famas pasan a la Historia, cuando pasan, de la mano interesada o sorprendida del cronista, o fructifican en las del investigador que las espiga y destaca a su gusto en los escritos de aquél, o del envidioso que las convierte en indignidades. También nuestro Juanelo, en aquella segunda y más larga vida que pasó y trabajó en España, fue objeto de todas estas diversas opiniones, pues su popularidad fue grande y no menos los motivos de sus merecidas famas [4].

Si fueron las españolas las que realmente afamaron la figura del cremonense, no es de justicia ignorar que vinieron de su patria. Allí lo descubrió Carlos V por su fama de "Relojero". Apenas contaba veinte años de edad y le fue presentado al emperador, en Bolonia, como

[2] Véase al respecto el primer Capítulo del libro de J.A. GARCÍA-DIEGO *Los relojes y autómatas de Juanelo Turriano*. Albatros Ediciones, Madrid-Valencia (1982) o su versión inglesa *Juanelo Turriano Charles V's Clockmaker*. Edit. Castalia (1986).

[3] *Ib.* GARCÍA-DIEGO, pág. 1.

[4] "La figura de Juanelo, matemático, astrólogo y también mago es tan honrada como satirizada por las letras españolas". SÁNCHEZ DE MAYENDÍA, J.C. (1958), citado por HECTOR CIOCCHINI en su trabajo "Estatuas animadas. De Asclepio a Juanelo", publicado en *El Paseante*, n° 10, 1988.



La patria
de Juanelo
en el plano
de Joannes
Janssonius
en 1600 y en
el de Nicolas
de Fer en 1700.



el único artífice capaz de reparar un valioso y muy antiguo reloj que tenía en alta estima; Juanelo no sólo cumplió sino que ofreció construir otro más maravilloso que aquél, pues no sólo marcaría el tiempo sino todos los movimientos planetarios y celestes.

Así fue el asombroso y nunca visto reloj construido por Juanelo, durante los veinte años de trabajo, que por cuenta de su Señor, hubo de requerir su invento. A tal maravilla responden las descripciones que hicieron personajes de la época que la admiraron [5]. Tenía el reloj 1.800 ruedas y era movido, sin embargo, por sólo tres muelles; mostraba las ocho esferas planetarias, marcando las horas solares, horas lunares, la aparición de los signos del zodiaco y muchas otras estrellas principales [6]. Ordenó el emperador que se pusiera en el reloj el retrato de Juanelo, y al dictar éste la leyenda que había que poner debajo dijo:

“Quién fui, lo sabrás cuando trates de hacer lo que yo hice” [7].

Tanto este reloj planetario como otro que aún fue mejor y se llamó “cristalino” por transparentar todo su mecanismo, al parecer construido en Yuste, se perdieron en el transcurso del tiempo cuando faltóles, como a todos los de la colección, los cuidados del “Relojero del Rey”

[5] En la ob. cit. de GARCÍA-DIEGO, Capítulos 3º y 4º, se transcriben descripciones del “reloj planetario” por los personajes Girolamo Cardan (Padua 1501-1576), Bernardo Sacco (Pavia 1498-1570) y la más extensa de Marco Girolamo Vida, Obispo de Alba (Cremona 1485-1566).

[6] WALTER KLAULEHN, *Los Angeles de Hierro. Origen, historia y poder de las máquinas*. 1941, Edit. Labor, 2ª edición 1959-1964. pág. 129.

[7] *Ibid.*, págs. 129 y 130.



que los mantenía a todos en hora. Sin embargo hay referencias documentales de que llegaron hasta el siglo pasado, siendo su posible hallazgo tema de investigación; se llegó a identificarlos erróneamente en alguno de los minuciosos cuadros de Brueghel (1618) dedicados a los “sentidos” [8].

No se extinguió la fama de relojero cuando realmente dejó de ejercer como tal, al menos al fallecimiento (1558) de su abdicado monarca y aunque Felipe, su sucesor, le conservara esta atribución entre otras

–“... con obligación que hayáis de residir en nuestra Corte y nos hayáis de servir y sirváis en hacer los relojes y otras cosas de vuestra profesión que por nos os fuera mandado ...” [9]– más se debía referir a otros útiles mecánicos distintos pues a los relojes no mostró la afición de su padre [10]. Razones tuvo, sin embargo, el artista que le immortalizó en mármol para solemnizar en efígie su memoria, al latinizar abreviadamente en el pedestal hasta los atributos de su nombre:

HOROLOG.ARCHITECT.

Relacionado Turriano con los problemas constructivos que las obras del Monasterio de El Escorial planteaban al arquitecto Juan de Herrera y su equipo, hubo de interve-

[8] GARCÍA-DIEGO, ob. cit., págs. 66/69 y 137.

[9] Fragmento de una Cédula Real señalándole “doscientos ducados de entretenimiento cada año” por consideración a lo que “servís- teis al Emperador y Rey mi señor que haya santa gloria”.

[10] La obligación de residir en la Corte confirma la instalación del taller en la Torre del Despacho del Alcázar de Madrid, (GARCÍA-DIEGO, ob. cit., págs. 114 y 115), la primera que Felipe II construyó en el ángulo S-W de la fachada antigua y que luego se llamó Torre Dorada cuando se construyó la simétrica. Debíó de estar instalado próximo a la oficina técnica donde se planificaban las obras de El Escorial.



- [11] *"Desde mediado el mes de junio de 1575 avanzaban las obras de la iglesia del monasterio escurialense y una de las preocupaciones de Juan de Herrera fue la de disponer de apropiadas máquinas e ingenios para elevar y mover los necesarios sillares y materiales que deberían integrar su fábrica... La formación científica de Herrera le permitió concebir teóricamente los ingenios de su invención".* (LUIS CERVERA VERA. *Años del primer matrimonio de Juan de Herrera*, 1985. Albatros Ediciones, págs. 164/166).

"Había sido Juanelo gran amigo de Juan de Herrera y éste, mes y medio antes (de su muerte), había vivido con él en su casa toledana... Además, en aquellos días y en la imperial ciudad, hubo de prestar Juanelo una fianza de dos mil ducados para que Juan de Herrera saliera del Santo Oficio, donde indebidamente le retenían. Juan de Herrera, por su parte, debió sentir mucha admiración por Juanelo Turriano, pues de él tenía un retrato, dos manuscritos 'sobre la nueva reformatión del año' y un cuaderno 'de diversos epigramas' alabando su famoso reloj" (L. CERVERA VERA, ob. cit., pág. 154).

- [12] Promovida y presentada por J.A. GARCÍA-DIEGO, la edición del manuscrito

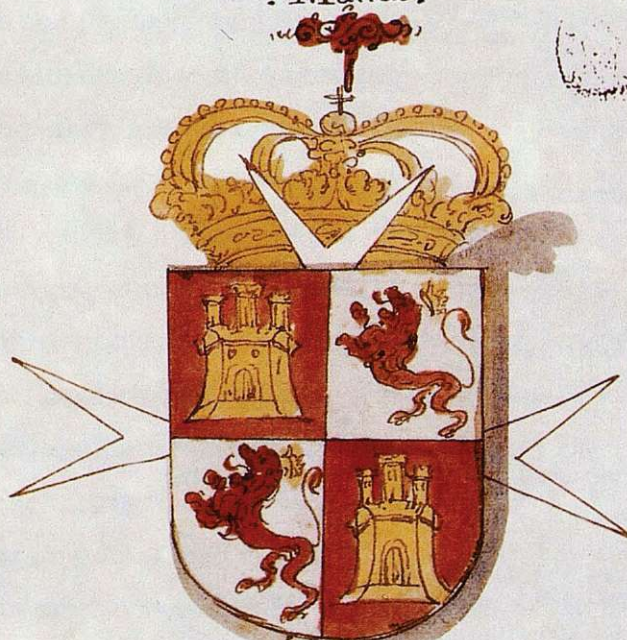
nir en los de índole mecánica relacionados con máquinas y medios auxiliares. Su amistad con Herrera, duradera y bien probada documentalmente, provino de una estrecha colaboración profesional en aquellos ámbitos laborales del Alcázar madrileño [11]. Allí se ocupó, muy especialmente, de construir y, al menos proyectar, los dos grandes relojes del Monasterio que se montaron años después.

Fama también hubo de cosechar en este terreno ingenieril, no muy distinta de la de su Lombardía juvenil, especialmente en el ámbito herreriano en que trabajaba entonces. Y de ello es buena prueba lo cotizante que hubiera sido la edición de un texto suyo, con figuras, describiendo sus originales ingenios y mecanismos; tanto que hoy puede afirmarse tras haberse demostrado la falsa autoría del célebre manuscrito que guarda nuestra Biblioteca Nacional, titulado *"Los Veinte y Un Libros de los Ingenios y Máquinas de Juanelo los cuales le mandó escribir y demostrar el Catholico Rey D. Felipe Segundo, Rey de las Hespañas y nuevo Mundo"* [12]; pues fue la fama de Turriano la que quiso explotar el Pseudo-Juanelo para lograr privilegio en su posible edición. Lo que no ha privado al manuscrito de ser el más preciado ejemplo de una *inedición* conocida a la vez que lamentada, por haberlo sido tanto tiempo.

Efectivamente en aquel siglo XVI vieron la luz en Europa numerosos libros impresos, con figuras aclarato-



LOS VEINTE Y VN
 Libros de los Ingenios, y Maquinas de
 Juanelo, los quales le Mandó escribir
 y Demostrar el Chatolico Rei
 D. Felipe Segundo Rey
 de las Hespañas
 ... y Nuevo ...
 Mundo.



Dedicadas al Serenissimo Señor Don
 Iuan de Austria Hijo de el Chatolico
 Rei D. Felipe quarto Rei de las
 Hespañas.

Portada del manuscrito
 de "Los Veinte y Un
 Libros de los Ingenios
 y Máquinas ...",
 falsamente atribuido a
 Juanelo, y cuya autoría
 es objeto, hoy en día,
 de investigación.
 (En prensa, el presente
 libro, ha visto la luz la
 monumental edición
 facsimilar de este
 códice, realizada por la
 Fundación Juanelo
 Turriano).

fue realizada por el Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos en 1983. Como los trabajos de investigación sobre el código realizados por el propio García-Diego y corroborados por L. Reti en los años anteriores, demostraron no ser Juanelo el autor verdadero del código, la edición sustituyó su nombre en el título por el de Pseudo-Juanelo. Felizmente, la Fundación Juanelo Turriano ha realizado, hace unos meses, la edición facsimilar de los "Veintiún libros".

[13] Ejemplos europeos cabe citar:

- 1540, Venecia, *De la pirotechnia* por VANOCCIO BIRINGUCCIO, es el primer tratado de metalurgia publicado bajo el triple auspicio del Papa, del Emperador y del Senado Veneciano.
- 1556, Basilea, *De Re Metallica*, autor GEORG BAUER, más conocido como *Agricola*, verdadera enciclopedia de los conocimientos mineros de la época.
- 1574, Frankfurt, *De omnibus illiberatibus sive mechanicis artibus, human ingenii ...* autor HARTMAN SCHOPPER.
- 1582, Orleans y varias ediciones más, *Theatrum instrumentorum et machinorum*, autor JACOBO BESSON, es obra de recopilación y su autor, matemático importante, publicó otros va-

rias –que no siempre lo eran– de recopilaciones personales de máquinas y artilugios, pretenciosos como inventos o perfeccionados como conocidos, con el fin de mostrar ante el poderoso méritos privilegiables [13]. La pretensión de vestir con la fama de Turriano, ya traspasado el siglo, algunos curiosos disparates –impropios de él– integrados en la copia, bellamente ilustrada, de un original tan valioso de por sí como por la aparente procedencia de su archivo perdido, tanto denigran al desaprensivo copista como exaltan los saberes tecnológicos de Juanelo. Porque este célebre código de *Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas*, aun sin deberse al cremonense, podía haber sido el libro español que faltó en la bibliografía tecnológica europea. A pesar de ello, constituye un elocuente dato testimonial del prestigio de Juanelo como ingeniero mecánico; fama que, en esta actividad, añadió en España a la que, desde fuera, traía confirmada como relojero.

La que consiguió en el más alto grado como ingeniero hidráulico con su célebre "artificio", que elevó el agua del Tajo hasta lo alto del Alcázar, "cuesta arriba" en más de 300 metros de longitud con 90 de desnivel, no se la puede identificar con la propia de mecánico, porque la mitificaron con el título de mago los que se maravillaban con lo que nunca entendieron, y no lo pudieron ver en ningún libro como bien hubiera estado en éste tan tor-



rios libros de Farmacia y Cosmografía.

- 1583, Nancy, *Premier livre des instruments mathématiques et mécaniques*, autor JEAN ERARD.

- 1588, París, *Le diverse et artificieuse machine*, autor capitán AGOSTINO RAMELLI.

- 1595, Venecia, *Machinae Novae*, autor FAUSTO VENAZIO, con 49 láminas con relojes, puentes, molinos, transportes de pesos y un modelo de paracaídas.

- 1596, Venecia, *Delle Fortificatione*, autor BUONAIUTO LORINI.

[Seguiría la relación de libros publicados en los siglos XVI y XVII, recopilados por el ingeniero LUIS BENITO QUINTANA a la reproducción del libro de Jacobo Besson, editada por INTEMAC en 1971).

[14] En su obra *Las Antigüedades de las Ciudades de España*, Alcalá de Henares 1575, dice: "Consiste [el artificio] en anexar o engoznar unos maderos pequeños en cruz en medio y por los extremos de la manera en que Roberto Valturio usó una máquina para levantar un hombre en alto... Estando todo el trecho así encadenado, al moverse los dos primeros maderos junto al río se mueven todos los demás hasta el Alcázar... Mas lo que es todo suyo y maravilloso, es haber encaxado y engoznado en

pemente atribuido. Esta fama de mago, por haber hecho prodigios, puede mantenerse hoy cuidando de no interpretar peyorativamente el significado que entonces tuvo, perfectamente asumible por una sociedad culturalmente supersticiosa.

Prodigioso fue el "artificio de Juanelo" porque ni aun quien lo veía se esforzaba en entenderlo; incluso aunque se atreviera a describirlo sin llegar al fundamento. Así lo hizo Ambrosio de Morales, el más fiel cronista de su amigo Juanelo, en términos de una casi exclusividad histórica [14]; pero nadie, ni el propio autor, que se sepa, llegó a dibujarlo.

Más le achacan la magia, los eruditos esotéricos, a sus estatuas animadas que al prodigio hidráulico, y verdad es que los toledanos así parece que lo demostraron inmortalizando a su autómatas, *El hombre de palo*, dando este nombre a una calle de la ciudad. Con el escepticismo sonriente de hoy, se explica a los turistas el origen de tal nombre: "era una estatua se-moviente que hizo [Juanelo], que desde su casa iba al Palacio Arzobispal, donde, después de muchas reverencias y cortesías, tomaba la ración de pan y carne que a Juanelo correspondía como aparejador nombrado de la Catedral, por el cardenal Tabera, prelado entonces de esta diócesis [15].

García-Diego, que, en estudiar a Juanelo, logró con su maestro Reti, hacia los años sesenta, la recons-

este movimiento de la madera unos caños largos de latón... con dos vasos del mismo metal, los cuales subiendo y bajando con el movimiento de la madera, al bajar el uno va lleno y el otro vacío, y juntándose por el lado ambos, están quedos todo el tiempo que es menester ará que el lleno derrame en el vacío...”

- [15] Versión tomada de un artículo firmado por N. MAGAN en los números 29 y 30 del *Semanario Pintoresco Español* de 1839, titulado “Juanelo Turriano y el famoso artificio de Toledo”, a la que añade esa curiosa llamada: “Este autómeta... tenía dos varas de alto y miembros correspondientes, salía de casa de Juanelo y llegaba hasta la despensa del arzobispo por la ración de su amo que eran dos libras de carne y pan. Unas veces vestía a la figura de corto, y otras de golilla. Hacía su cortesía, demudaba el rostro y los muchachos le apellidaban D. Antonio. Constan estas minuciosidades en antiguos escritos que he visto”.

- [16] También obtuvo el encargo del Ministerio de Obras Públicas, de los trabajos iniciales para la real reconstrucción del artificio en Toledo, que una vez iniciados decidió no proseguirlos.

- [17] GARCÍA-DIEGO, ob. cit. Capítulo 6º, pág. 95. Intermedio de Autómetas.

trucción ideal del artificio encantado [16], se ha ocupado seriamente de estudiar a sus autómetas, califica de infundada la leyenda del “hombre de palo”, y duda que éste lo fuera. Se extraña, igualmente, de que el cremonense fuera capaz de divertir a nadie –y menos a Carlos V en Yuste– con estos muñecos de cuerda que no precisan de un relojero extraordinario para construirlos, pero recoge todas las referencias que, sobre los autómetas, han hecho los cronistas de Juanelo [17], incluso la del Padre Sigüenza en Yuste, cuando dice que “...*Juanelo, el que hizo el ingenio de agua que sube al alcázar de Toledo, servía de entretenerle con relojes y otros ingenios ...*”. De las de otros, se deduce que, ya en su primera época milanesa, construía pájaros que batían las alas y cantaban “*maravillando a todos como si estuvieran vivos*”, que también entonces “*hacía aparecer en la mesa varias estatuitas de hombres armados a caballo ... que tocaban las trompetas ... y los tambores ...*”, que después en Yuste “*servía de entretenerle [a Carlos V] con relojes y otros inventos*”, y finalmente, como de los más llamativos, señala Morales el modelo que hizo de “*una dama de más de una tercia de alto, que puesta sobre una mesa danza por toda ella al son de un tambor, que ella misma va tocando y da sus vueltas tornando a donde partió*”.

Curiosamente, estas aparentes niñerías conmovían a los más vetustos y respetables renacentistas y





"El Ingenio"
de Juanelo
en Toledo.



FUNDACIÓN
JUANELO
TURRIANO

algunos ejemplares figuran hoy en los museos sin que se les pueda negar su atribución a Juanelo. La razón de que así fuera la encuentran ciertos autores en ese atavismo mágico, que todavía perduraba, sobre la emulación divina del hombre en la creatividad –con estatuas animadas que hablaban o se movían en los oráculos– y que únicamente sabía ejercer el gran sacerdote, el mago. Que en esta rara actividad pudiera alcanzar la fama el ingeniero



*Ilustración
en la revista
"El Museo
Universal"
de 1851.*

[18] Tomada la referencia del trabajo de HECTOR CIOCHINI citado en la nota número (4), que acentúa así la importancia que tuvo para Juanelo la fabricación de autómatas.

La cita de Góngora, completa, la reproduce GARCÍA-DIEGO en su ob. cit., pág. 12, en su más amplio significado:

*“¿Qué edificio es aquel
que admira el cielo?
Alcazar es Real el que señalas
¿I aquel, quien es, que
con osado vuelo
A la escala de el Rey le
pone escalas?
El Tajo, que hecho Icaro,
a Juanelo,
Dédalo Cremonés, le
pidió alas,
I temiendo después al Sol
el Tajo,
Tiende sus alas por allí
debaxo.”*

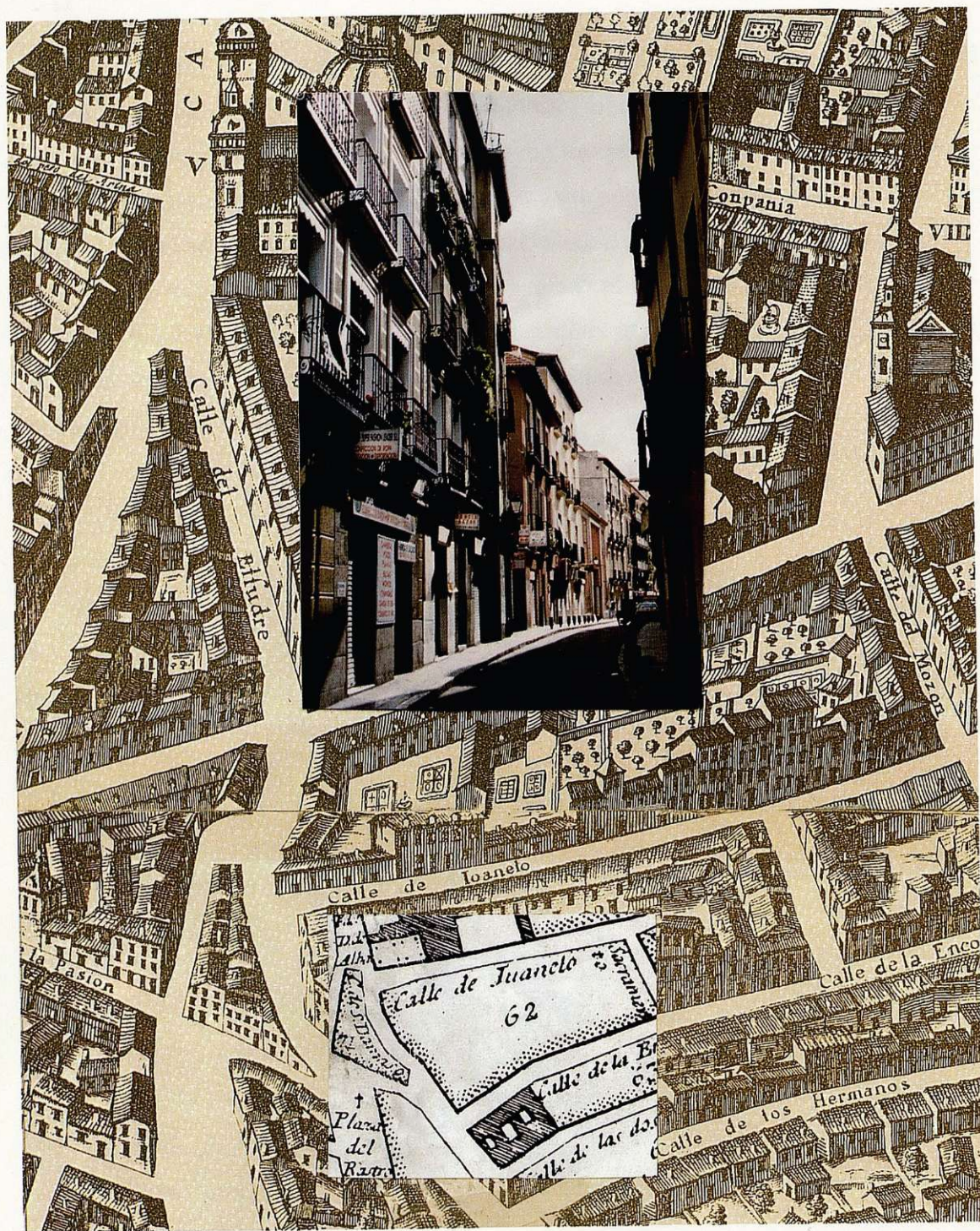
y relojero Turriano, más lo sitúa en el prodigio mecánico de los automatismos, que en la aplicación de éstos a alguna mancia incurra en Astrología; ya que de ésta también sabía. No debe olvidarse, al respecto, que, para la exhibición de estos mágicos juguetes, hubo de precisar colaboraciones: de mujer para “vestir al muñeco” y de algún hábil modelador para cabezas y miembros; todo ello más o menos en armonía con los movimientos previstos. Lo cual no deja de suscitar la necesidad de un cierto grado de complicidad, y una no menor de divulgación o teatralidad —sin pensar en comercialización— para popularizar una fama que llegó hasta los corrales de comedias de Madrid veinte años después de muerto. De la comedia *Las firmezas de Isabela* de D. Luis de Góngora (1610), acto III, es el siguiente fragmento [18]:

*“... El Tajo que hecho Icaro, a Juanelo, Dédalo
cremonense, le pidió alas ...”.*

Qué mejor elogio a las famas de Turriano que este enlazado tropo gongorino asimilándolo al mítico Dédalo, escultor de estatuas animadas (que, según cuenta Platón, había que atarlas para que no se escaparan) capaz de hacer volar a la del Tajo.

¿Hasta cuándo perduraron, sin totalmente derretirse, las alas que al nombre de Juanelo prendieron las







Calle de Juanelo, hoy, en 1656 (plano de Texeira) y en 1785 (plano de Floridablanca) en la página siguiente.

[19] "Quixada, Moron, Gaztelu, y Turriano vivian en Quacos, en las viviendas donde estaban los lavaderos, y podia haber mujeres" (*The Cloister Life of the Emperor Charles V.* by SIR WILLIAM STIRLING-MAXWELL, London, 1891).

– También, GARCÍA-DIEGO, ob. cit., Capítulo 6º, pág. 85.

[20] Recopilando, sucintamente, las varias referencias que distintos autores hacen de la crónica de Ambrosio Morales y otros documentos, se deduce que cuando Carlos V, en 1534, vino de Italia y estuvo en Toledo, con el marqués del Vasto en su séquito, y con Juanelo que les acompañaba, se lamentó aquél –de alto abolengo toledano– del malogrado resultado que tuvo un ingenio alemán de 1526, que logró elevar el agua del Tajo a Zocodover (por un pretendido sistema de bombeo) y reventó al poco. "Juanelo que oyó esta plática,

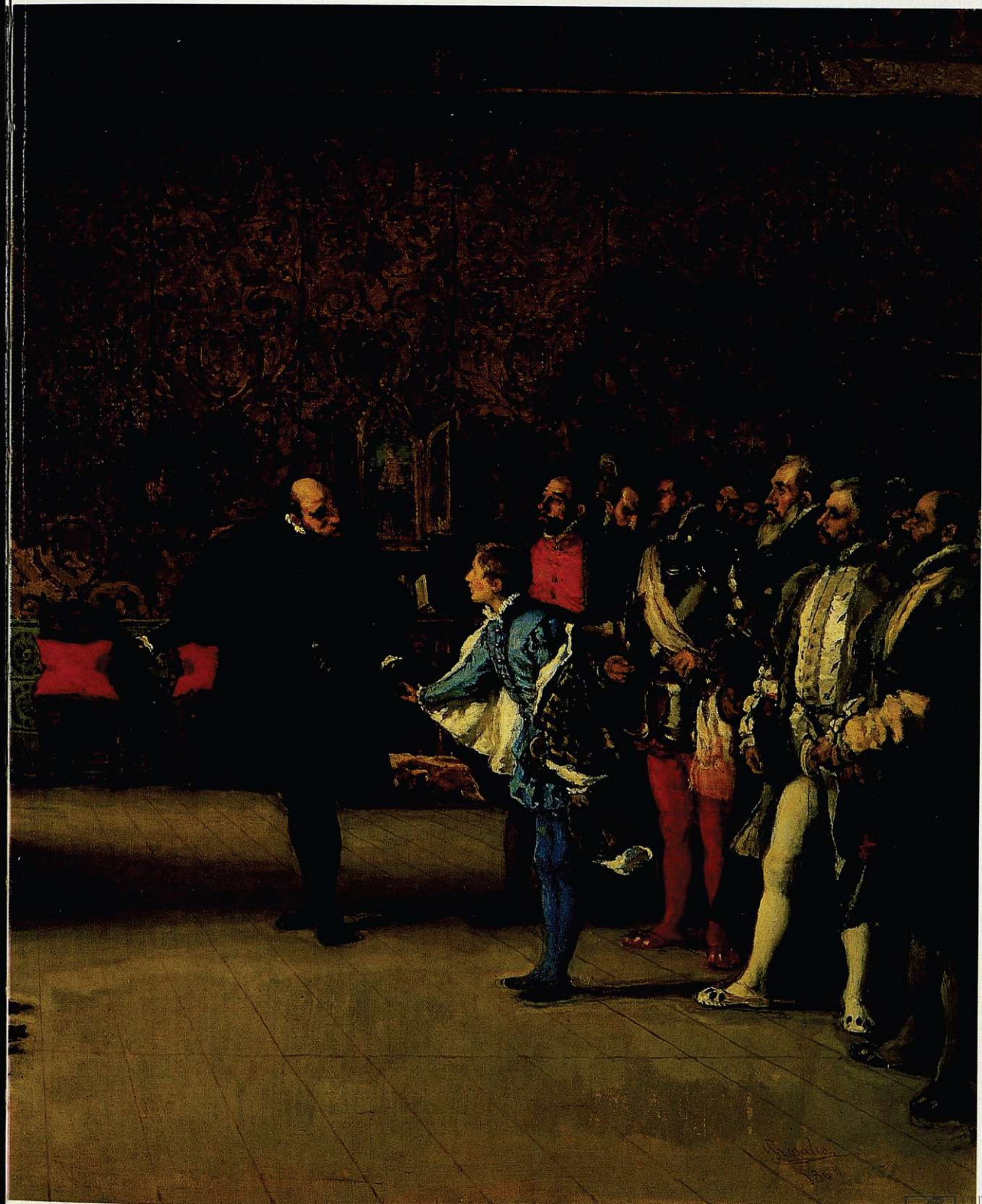
plumas de sus famas? podría decirse que, con declinación, hasta nuestros días tras haber resistido los fundentes soles de la Ilustración. Al Madrid del Siglo de Oro bien se ha visto que llegaron aunque, como siempre pasa, con el remolino del barullo que le fue propio:

*Vi el artificio espetera,
pues con tantos cazos pudo
mover el agua Juanelo
como si fueran columpios.
Flamenco dicen que fue
y sorbedor de lo puro;
muy mal con el agua estaba
que en tal trabajo le puso.*

Así tuvo don Francisco de Quevedo la ocurrencia de dedicarle su recuerdo. Pero Madrid siempre fue agradecido para quienes le dieron lustre por haberles dado antes cobijo; más que su predecesora en la capitalidad, Toledo, quiso memoriar su nombre en vez del de su muñeco, y se lo puso a la calle en la que vivió durante los años en que siguió con sus trabajos en la Corte, tras la muerte del emperador. Bien pudieron ser éstos seis o siete, desde 1558, cuando salió de su modesto hospedaje en Cuacos, al lado de Yuste [19], hasta 1565 en que se trasladó definitivamente a Toledo para poner en marcha el proyecto que venía estudiando desde años atrás [20].







como muy estimado y favorecido que era del marqués, comenzó luego a pensar... en cómo se podría elevar el agua a aquella tan inmensa altura, y fabricando con el entendimiento la suma de la idea y modelo de su máquina, lo dejó estar reposando, por andar entonces muy embebido en la fábrica de su reloj”.

- [21] A. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, en su *Guía de Madrid* de 1876, y PEDRO DE RÉPIDE en *Las calles Madrid* (1971), al hablar del origen de la calle de Juanelo, reputan a éste de famoso Arquitecto. Al primero se debe el párrafo que se transcribe sobre Jovellanos.

*En la página anterior, Carlos V en Yuste.
“Presentación de D. Juan de Austria”.
Cuadro de Eduardo Rosales que ha situado en el séquito, el primero por la derecha, a Juanelo Turriano.*

Fue cierta y grande la “fama madrileña” de nuestro admirado Turriano, como lo demuestra el que perdure –hasta el ya entrante siglo XXI– su calle, la calle de Juanelo, en lo que fue céntrico barrio de la capital y luego se llamó el Madrid Castizo, junto a la Cabecera del Rastro. No se crea que tal homenaje urbano debióse a la iniciativa de algún moderno Alcalde erudito; fue a la de un viejo Regidor, al que casi le llegaron los ecos de la muerte de su antiguo vecino y bien claro le puso el nombre Texeira al dibujarla en su plano el año 1656. Tan firme ha quedado este rótulo en las esquinas que, por la fama que con él perdura, resistió el posible embate de otra posterior, aunque de índole distinta, pero peligrosa por política: Don Melchor Gaspar de Jovellanos vivió en el número 20 de la calle de Juanelo en Madrid [21] y precisaba más honores que la lápida que hoy lo conmemora. Otra calle en el político “*barrio de las Cortes*”, no más larga que la de Juanelo, pero que se dedicara al “*célebre literato, jurisconsulto, poeta, economista, anticuario, magistrado, embajador y ministro, que tanto trabajó para reformar la administración pública, que tanto hizo porque España participase de los adelantos de otros países y que tan crueles persecuciones sufrió*”.

Los siglos de distancia entre las vidas, se pierden en las estelas de sus calles, sin que haya más razón que las perdure que la oculta de *sus famas*.



II. LOS RETRATOS DE JUANELO



OTIVOS HUBO PARA QUE ALGUIEN decidiera que su efigie debía perpetuarse; no era costumbre en el siglo, ni menos cabe pensarlo, que, por propia iniciativa, Juanelo se hubiera hecho retratar por algún pintor amigo, para obsequiar a otro tan entrañable como Juan de Herrera.

Máxime si por su efigie, de sí muy poco agradecida, en nada iba a mejorar el recuerdo que tenía de su excepcional talento; nunca se llegó a saber dónde fue a parar este retrato *“de medio querpo, en lienzo al olio, muy maltratado, de Juanelo vestido de negro con gorra de paño, en marco de madera blanca”* [22] que, realmente, tuvo Herrera, cuando, a su muerte, se airearon sus pertenencias.

Ya en tiempos del emperador, como más atrás se dijo, había éste mandado retratarle en su célebre reloj;

[22] LUIS CERVERA VERA, *Inventario de los bienes de Juan de Herrera*, Albatros, 1977, pág. 133.



pero con él quedó también lamentablemente perdida esta primera imagen suya. Grabada como allí debió estar sobre el mismo planetario, fue como si el tiempo huidizo, atrapado entre sus ruedas para dejarse medir, hubiera apelado a la incuria para en ella liberarse del retrato al deshacer el reloj. De su búsqueda y de su identificación infructuosa, también quedó hecha mención anteriormente, así como de la pérdida de su pista dentro ya del Palacio Real de Carlos III; pero sin alusión alguna al retrato, que, quizá por su precariedad, pudo haberse caído antes.

No se ha podido saber, con certeza suficiente, la fecha en que el emperador ordenara ese retrato, aunque todos los cronistas coinciden en afirmar que se debió al entusiasmo sentido al ver hecho realidad el gran reloj terminado. Y este suceso, acaecido al parecer en la ciudad de Bruselas cuando allí ya estaba Carlos pensando en su retirada, tendría que fecharse alrededor de 1550; lo cual parece algo tarde al recordar que el encargo, que comprometió a Juanelo para hacer tal maravilla, lo recibió en Bolonia veinte años antes. Sin embargo, ese fue el tiempo, aseguran los historiadores, que precisó Juanelo para trabajarlo personalmente en Milán, aunque es lógico suponer que no de forma continua y que durante esos años tuviera el emperador noticias de este trabajo (en 1534, por ejemplo, vino Juanelo con el emperador a España, y se mostró preocupado con el reloj) e incluso



llegara a ver alguna fase avanzada del mismo –llevada por el autor– cuando residiera en Insbruck; lo cierto fue que el retrato, como cita García-Diego, lo mandó poner el rey con la siguiente inscripción, mejorando por él mismo la que Juanelo indicó, con las dos últimas palabras laudatorias (“el primero de todos”):

IANNELLVS.TURRIANVS.CREMONENSIS.
.HOROLOGIORUM ARQUITECTOR.
FACILE.PRINCEPS.

En otro lado del reloj el autor grabó la célebre frase que se cita al principio de estas páginas:

QVI.SIM.SCIES.SI.PAR.OPVS.FACERE.CONABERIS.

y que también puede traducirse como “*entenderás quién soy si tratas de hacer otra obra igual a ésta*”.

No han parecido muy preocupados los historiadores con el parejo destino que, con el excepcional soporte, pudo tener este retrato. Si se destaca, aquí ahora, su existencia es por el mero hecho de poder constatar que el emperador quiso inmortalizar a Juanelo y, lógicamente, con la edad que tenía entonces.

Esta observación aparentemente obvia, responde a una cierta cautela previsoría para, si llega el momento,



poder fijar con poco margen de error la datación de los retratos por la edad que representan. Naturalmente que la cosa no cuenta para aquellos que por otras señales, como pueden ser los laudos de sus cartelas, se deduce que se han pintado *post mortem*. De estos retratos perdidos, el grabado en el reloj casi no cabe duda que fuera de los hechos en vida, y por eso es también de lamentar que su pérdida arrastrase una imagen de Juanelo rayana en la cincuentena. En cambio, el que tuvo Herrera, que pudiera apadrinar a los otros que han quedado, cuesta trabajo pensar que fuera de igual condición, dada, como antes se dijo, su escasa justificación para ser un insólito obsequio; además requeriría el encargo a algún pintor, lo que no es ni imaginable que Juanelo hiciera.

Suele cundir la versión respecto a que en aquellos siglos no era de uso el retratarse y que sólo la realeza, los nobles y cortesanos, por obligación de estirpe o por razones de estado, posaban como modelos ante los buenos pintores; cuando por homenaje el retrato era obligado, aun sin contar con el modelo, su perpetuación figuraba rotulada a tal efecto. Por eso, conjeturar, con cierto fundamento, sobre este "*muy maltratado retrato de Juanelo vestido de negro y gorra de paño*", para encontrarle alguna justificación, es difícil si no se intenta buscarla dentro de las pocas circunstancias históricas conocidas:

Por lo pronto, el famoso arquitecto Juan de Herre-





Medalla
de Juan de Herrera.

ra (1530-1597) era treinta años [23] más joven que Juanelo y le sobrevivió doce; la amistad entre ambos, que como se sabe fue muy estrecha, hubo de iniciarse cuando Juanelo se incorporó a su equipo siendo ya entrado en años, por lo que es de suponer que fuera filialmente admirativa al mostrar el cremonense ingeniosidades mecánicas propias de su experiencia. Herrera se alojó en su casa en Toledo y participó de su generosidad, cuando en 1575 le sacó del mal trance que allí tuvo con la Inquisición prestándole una fianza de 2.000 ducados. Únase a estos detalles el hecho de que el retrato en cuestión –si bien muy deteriorado– estaba colgado en la casa del arquitecto, enmarcado “*con madera blanca*”, al igual que lo estaban el suyo propio y el de María de Álvaro, su primera mujer [24].

Esto parece desmentir lo comentado párrafos atrás, pero por otra parte, como bien observa Cervera, estos dos retratos matrimoniales tuvieron que realizarse entre los años de 1572 a 1576 por algún pintor de la corte, puesto que en Madrid vivió el matrimonio desde su casamiento en el primer año citado, y allí falleció la esposa en agosto del segundo. Consecuentemente, hay que pensar que Herrera era consciente de su propio encumbramiento en la corte y en palacio, donde contaba con pintores trabajando bajo su autoridad [25], y que, además, por Juanelo había llegado casi hasta la devoción al haber incorporado su retrato a la presidencia del hogar conyugal. No podría

[23] La fecha de nacimiento de Juanelo que algunos cronistas la fijan en el 1500, GARCÍA-DIEGO opina que debió ser hacia 1511.

[24] LUIS CERVERA VERA, *Inventario ...*, pág. 25.

[25] “A principios del año 1575, su majestad dispuso que los pintores Juan María de Urbino, Nicolás Granelo ...que servían su oficio en el alcázar de Madrid y Casa real del Pardo ‘vayan a trabajar a Sanct Lorenzo el Real en lo que les está ordenado, como lo tienen acordado con Joan de Herrera’”. LUIS CERVERA, *Años del primer matrimonio de Juan de Herrera*, pág. 129.

estar su efigie muy lejos de la fecha del montaje de aquel santuario hogareño, a raíz de su boda, con lo que aparentaría una ya avanzada edad rayana en los setenta.

No es preciso dar rienda suelta a la fantasía para poder imaginar a Herrera como paladín de la rememoración de Juanelo, cuando llegara el momento; y eso en el caso de que hubiera habido alguien más, bien dispuesto a ello.

“La figura contrahecha [imitada] de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejanza es justo quede por memoria a los siglos venideros” era la definición vigente del retrato en aquel tiempo, que Covarrubias recoge en su *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611). Razón era ésta, de *“dejar por memoria”* las efigies de los personajes –al igual que se hacía con las de algunos santos–, para que sus respectivos retratos precisaran rótulos o cartelas explicativas de identificación, cuando a éstas no se las sustituía por algún atributo alusivo característico.

Parece absolutamente razonable que, por las famas que fue cosechando Juanelo a lo largo de su vida, se le llegase a asimilar a *“persona principal y de cuenta”*, a los efectos de la definición del *Tesoro*, por parte de un amplio sector de la sociedad española, para que, como al principio de este capítulo se dice, hubiera más personalidades, que no solamente Herrera, que abogaran o decidieran que, a su muerte, se honrase su memoria perpe-



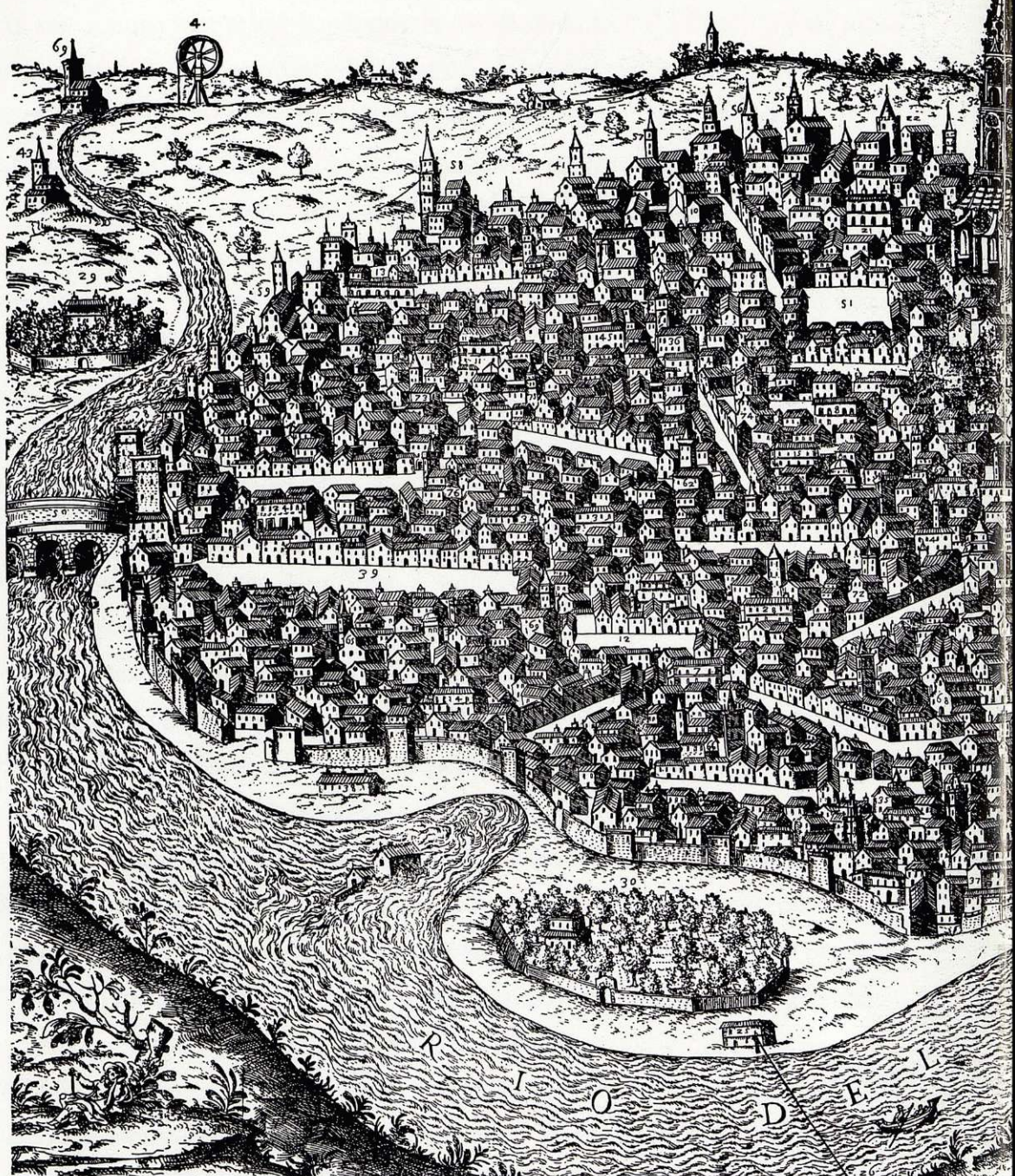
tuándola en el retrato. Mas no porque a sus méritos hubiera logrado añadir lo que para muchos motivaba su “cuenta” y “principalía”, es decir una situación económica destacable, ya que nunca le llegó a lucida y ni siquiera a desahogada en sus diez finales años toledanos [26]. La triste realidad es que no han quedado pruebas documentales que permitan atribuir a nadie la presumible iniciativa de perpetuar la figura de Juanelo, retratándole *post mortem* como hubiera sido de justicia hacerlo.

La conjetura plausible que nace de ver a Herrera capaz de haber sido a él sólo a quien haya de atribuirse tan noble iniciativa, se funda en lo que ya quedó dicho y en que, como se verá, ni el rey Felipe II manifestó inclinación laudatoria alguna, como su padre lo hubiera hecho sin duda, mejorando, incluso, la disposición dictada cuando el famoso reloj. Podría añadirse que al enviudar Herrera se quedó desatendido el retrato de Juanelo, que de por sí no era grato, lo que probaría su penoso deterioro y quizá su arrumbamiento a algún rincón escorialense. Que, a pesar de ello, pudiera haber sido un antecedente del que en efígie provecta, a pelo sin gorra de paño, se guarda hoy en el Monasterio, es cuestión que queda pendiente.

[26] GARCÍA-DIEGO, ob. cit., en sus capítulos 1º (pág. 11) y 7º (pág. 111), que titula *De mal en peor*, trata de su precaria situación económica.

Hay, también otros retratos para completar a éstos, provenientes de la pluma de cronistas coetáneos y muy afectos, como lo fue Esteban de Garibay, que en no

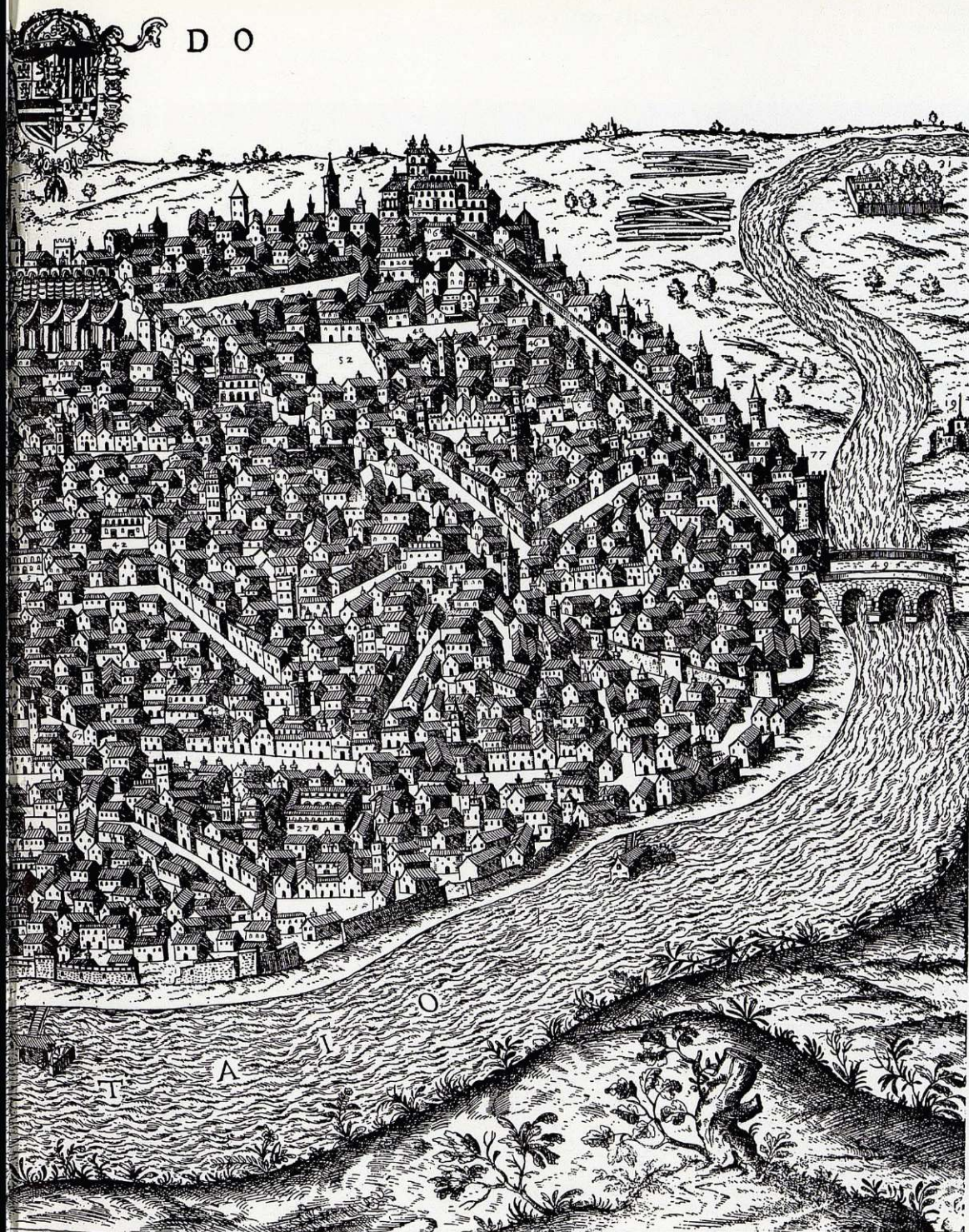




Arzobispado de toledo	7 Casas de don fr.º Rojas	13 Casas del oug de magda	19 Castillo de s. Perantier	25 El picazuelo	31 Guerra del rei	37 La Casa delogricados
Barrio del Rei	8 Casa del beherro	14 Casas del oug de billyna	20 Casas de don Rui lopez	26 El barco	32 Iglesia mayor	38 Los Antos
Casas de don Luis de luna	9 Colegio de las doncellas	15 Casas del conde de puerallena	21 Casa de don Rui lopez	27 El Corral de las barcas	33 La mediana	39 La solana de s. andres
Collegio del Card. Silveo	10 Casas de s.º agustin	16 Casas de s.º agustin	22 Casa de don ju. pardo	28 Estubo de granafien	34 La fola puer	40 La Calle della S.º breveria
Casas de don ju.º nino	11 Casas del S.º de p.º	17 Colegio de s.º catalina	23 El carmen	29 Guerra del Comendador	35 Las b.º de s.º	41 Las arcaes
Carcel de s.º leocadia	12 Calle de los jurados	18 Calle del cerdo de cisqueros	24 El Restio	30 Guerra della alcurnia	36 La compania de jesus	42 monasterio de las doncellas

Plano de Toledo en 1585.

D O



49 Puente del alcantarilla	55 San Roman	61 S ^{ta} ydrid	67 S Lucas	73 S ^{ta} Ana
50 Puente de S. martha	56 San Clemente	62 San Bartolome de sanzoles	68 S Pablo	74 San ju ^a bethsa
51 Plaza de lagunamiento	57 San Tome	63 S ^{ta} lucia	69 san andres	75 San d ⁿⁱ delos angels
52 Plaza de la gallinera	58 San ju ^a delas Reyes	64 San ju ^a della penitencia	70 Sant ^o antonio de padua	76 S ^{ta} petra
53 San p ^{ro} de san p ^{ro}	59 S ^{ta} agueda	65 S ^{ta} elena	71 San martha	77 Torre del p ^{ro}
54 San migel el alto	60 S ^{ta} barbara	66 S ^{ta} schastia	72 San lorenzo	78 Torres del p ^{ro} de S. martha

River
P^{ro} de S. martha
Ant^o de S. martha
1222



FUNDACIÓN
JUANELO
TURRIANO

muchas palabras pergeñaron de Juanelo una imagen más ilustrativa que la *vera efigie* de una pintura conmemorativa. El párrafo que se transcribe seguidamente pertenece a una crónica muy utilizada por los historiadores, por referirse a la muerte el 13 de junio de 1585, y empieza con el menosprecio póstumo:

“... fue enterrado en la iglesia del Monasterio del Carmen y de ella en una capilla de Nuestra Señora del Soterraño, siendo yo presente, no con el debido acompañamiento que merecía quien fue príncipe muy conocido en todas las cosas en que puso su clarísimo ingenio y manos...”

Subrayado el testimonio de desconsideración con que fue tratado en sus últimos tiempos toledanos, fácil es de deducir, tras la ausencia de unas honras fúnebres solemnes, la no menos lamentable de unas inmediatas disposiciones reales para perpetuar su memoria. Tiempo hubo, sin embargo, hasta el año 98 en que murió el rey su Señor, para que éste dispusiera subsanar tal omisión; sin embargo, las razones que tenía para obrar como su padre, diferían de las de éste en dos aspectos desfavorables: que él no era aficionado al mundo de los relojes, en primer lugar y, en segundo, que desprendido Juanelo de su servicio inmediato para montarse en Toledo como explotador de su elevador hidráulico, tuvo con él dife-





Felipe II. Sofonisba Anguisciola. Museo del Prado.

rencias y hubo de zanjar cuestiones desagradables de dineros con los propios toledanos.

Prueba de este despego real hacia el que fue su servidor, es la forma fría y distante con que el monarca encarga a Herrera hacerse cargo de las cosas que guardaba Juanelo a su muerte, meses después de haber acaecido ésta; incluso de los relojes: *“En lo que toca a los relojes ha de ver la manera en que están y procurar que anden ... y que estén bien para su conservación entre tanto que Su Majestad manda qué se ha de hacer de ellos ...”*. Y continúa la orden en estos términos: *“Reconocerá todos los papeles del dicho Juanelo y los instrumentos y otras cosas que dejó y lo que le pareciere que pueda ser de importancia para el servicio de Su Majestad ...”*. Juan de Herrera cumplió celosamente el encargo y, desde Toledo, envió al alcázar de Madrid varias arcas con relojes, libros y papeles [27]. ¿No se irían, con mal designio, en este funesto envío los dos retratos perdidos? El del reloj, indudable; el de Herrera, muy posible.

Tras el largo comentario, por Garibay sugerido al iniciar su retrato literario y póstumo, mostrando bien las razones de que no hubiera ninguno que pintara su efigie conmemorativamente, bien está seguir con la transcripción interrumpida del suyo:

[27] GARCÍA-DIEGO, ob. cit.,
Capítulo 8º, “Después”,
pág. 131.

“... Fue alto y abultado de cuerpo, de poca conversación y mucho estudio, y de gran libertad en



sus cosas: el gesto algo feroz, y la habla algo abultada, y jamás habló bien en la española; y la falta de los dientes por la vejez le era aún para la suya italiana de grave impedimento”.

Si no bastaran con éstas las razones para calificar de poco grato, para el aprecio hogareño de Herrera, el óleo enmarcado en blanco que se acaba de ver supuestamente encajonado hacia el madrileño alcázar, hay también otros retratos de carácter descriptivo que, aun siendo de edad más temprana, se los ve prometedores. García-Diego proporciona, de pasada, en su recorrido horológico de Juanelo, dos alusiones significativas relacionadas con su famosa aparición en Bolonia ante el emperador Carlos V; la primera se refiere a la mención que hace de él Girolamo Cardan, el famoso científico padovano, en una de sus obras escrita en 1566:

“Mientras todos trabajaban en vano en la tarea de reconstrucción [del reloj de Carlos V], llegó un cierto Joannes de Cremona, llamado Iannellus, de deforme apariencia, pero de mente aguda, quien cuando examinó la obra dijo que podía reparar la máquina” [28].

La segunda proviene de un raro libro escrito en 1549 por el cremonense Obispo de Alba, Marco Girolamo Vida, sobre los hombres importantes de su ciudad:

[28] *Ibidem*, pág. 37.

[29] *Ibidem*, pág. 53.

“Si se fija uno en la persona, nada se descubrirá en él menos que el acumen de un talento: tan rudo, deforme y rústico es de cara y figura, y de aspecto tan poco distinguido, que no revela dignidad alguna, carácter alguno, indicio alguno de habilidad. Contribuye a aumentar su repulsión el verle siempre con la cara, cabello y barba cubiertos y tiznados de abundante ceniza y hollín repugnante, con sus manos y dedos gruesos y enormes siempre llenos de orín, desaseado, mal y estrafalariamente vestido...” [29].

Baste con lo transcrito para cerrar este capítulo sobre “Los retratos de Juanelo” que ha quedado circunscrito a los perdidos y a los impropios, sin que de ellos resulte nada provechoso para alcanzar a los conservados, cumplidores hasta hoy de la conmemoración que les fue atribuida, que no sea esta misma razón más favorecida por la mejor suerte que corrieron. Son éstos fruto de las artes de la escultura y de la pintura; un busto de mármol y una medalla de bronce, corresponden a artistas de cincel que tallaron imágenes de pareja edad madura, ambas ensalzadas por la creación de relojes; dos óleos a la edad provec-ta, que, aun de pincel diferente siendo uno copia del otro, difieren en la cartela que ya olvida a los relojes.



III. EL BUSTO DE MÁRMOL



E ENCUENTRA EN EL MUSEO DE Santa Cruz de Toledo. Es de mármol de Carrara y se conserva en perfecto estado, salvo la punta de la nariz, recientemente restaurada, por causa de un desgraciado accidente sufrido durante la guerra civil en 1936, cuando se encontraba en la Biblioteca provincial de la misma ciudad. Su pátina marmórea de fondo cerúleo proporciona a la escultura el empaque serio y cualificado que la acredita como obra artísticamente importante. Si no fuera por la inscripción que figura en la peana del pedestal y que le identifica como:

IANELLVS
TVRRIAN
CREMON:HOR
OROLOG:ARCHITECT,



FUNDACIÓN
JUANELO
TURRIANO

nadie le distinguiría de un *dux* veneciano esculpido por algún célebre paisano. La moda de aquella segunda mitad del *cinquecento*, llevaba a los patricios italianos a retratarse togados como sus antecesores los senadores romanos.

Tiene el busto 87 centímetros de altura, contando los 23 de la peana y pedestal; la anchura de hombros es de medio metro y la cabeza medida por el rostro barbado tiene 30 centímetros por 18 de oreja a oreja. Diríase que es de un tamaño natural para un hombre bastante robusto, que representa una edad de entre cincuenta a sesenta años, con pelo despeinado, pero espeso, y barba igualmente encrespada, tan magistralmente trabajados que, quizá pretendiendo figurar descuido y hosquedad, favorecen a un rostro duro e inexpresivo, ligeramente ceñudo, que queda muy lejos de lo horroroso de sus descripciones.

Podría afirmarse, sabiéndolo, que el escultor ha idealizado un rostro feo. Los pliegues acollarados de una túnica que se cierra a la espalda dejan ver la pechera cerrada, hasta el cuello, con una fila de botones redondos, de una ropilla sobria aliviada por el collarín blando y vuelto de una camisa interior, sin nada de lechuguinas propias de los elegantes españoles de entonces; más bien tendente al atuendo de los artistas y científicos italianos.





*Busto en mármol de Juanelo Turriano que se conserva
en el Museo de Santa Cruz en Toledo.*

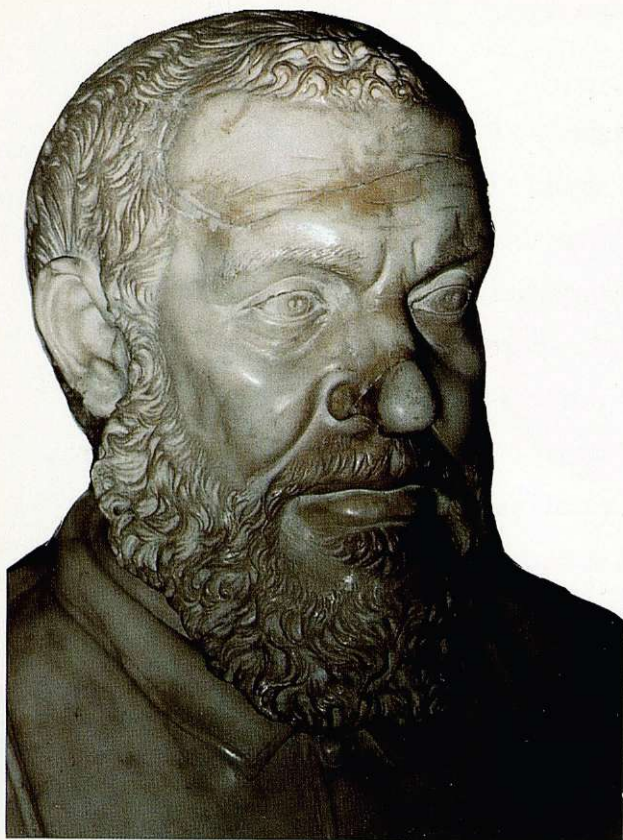
La técnica de labrado tosco en el ahuecado dorsal, desde la altura interior de los hombros hasta el borde inferior del busto, dejando el tronco sustentante trasdosado al pectoral del mismo, demuestra una pericia profesional para equilibrarlo en el reducido acoplamiento a la peana, que bien puede suponerse al escultor como especializado en esta clase de trabajo. El ensamble de apoyo en la pequeña pieza de la peana está perfectamante soldado en forma de silla, con lo que se da contrarresto al vuelco hacia detrás. De forma geométrica tronco-piramidal, esta peana, apoyada por su base mayor de 29 x 20 cm en un pedestal de piedra distinta, tiene su cara delantera convertida en cartela trapezoidal de 20 cm de anchura en su lado superior, y está ornada lateralmente con sencillos roleos en los dos oblicuos. Tan independiente y tan igual es ésta a otras muchas peanas de bustos italianos, que casi se puede asegurar que también lo sea ella misma, y procedente además de un mismo fabricante rotulador, en cada caso, de la leyenda correspondiente acoplada malamente al espacio disponible en la cartela, abreviando y partiendo palabras arbitrariamente e incluso, como en este caso, saliéndose hasta el zocalillo para acabar con OROLOG:ARCHITECT.

Sin más rigor que el de la pura deducción lógica, lo que antecede, unido al dato de ser de Carrara el mármol utilizado, ofrece unos claros indicios de que este





*Frente y escorzos del busto de Juanelo Turriano
atribuible a Leon Leoni.*



*Detalle del rostro y marcas
de la restauración tras
los desperfectos sufridos
en 1936.*



Dorso y peana del busto.



busto es plenamente italiano. Naturalmente, de su autoría se han preocupado importantes investigadores desde Ponz, en 1771, hasta la actualidad más inmediata. La investigadora Margarita M. Estella, del Instituto Diego Velázquez [30], en un reciente estudio crítico sobre esta obra, se decide por mantener la interrogante de su anonimato, tras unas consideraciones muy acertadas sobre las opiniones que, al respecto, se han venido manteniendo hasta ahora.

Desde mediado el siglo pasado se vino atribuyendo la escultura a Alonso de Berruguete, dados sus antecedentes juveniles en Florencia y Roma y luego, fundamentalmente, por su preeminencia escultórica en Toledo, donde muere en 1561. Sin entrar en el juicio artístico de sus italianismos subyacentes, ni en una imposible imitación estilística sin precedentes por su parte, basta comprobar cronológicamente la imposible coincidencia con Juanelo en Toledo, a donde llegó éste después de su muerte, para que pierda fundamento la tan extendida hipótesis. Toma cuerpo, como más verosímil, la hoy más aceptada de que el autor sea Juan Bautista Monegro, presunto toledano de grandes dotes artísticas en todas las artes, que como escultor realizó obras importantes en Toledo y en El Escorial, aunque quizá demasiado joven para que, sin motivos conocidos, abordase el retrato de Juanelo, que arribó a la imperial ciudad cuando él, en el

[30] MARGARITA M. ESTELLA, en su estudio sobre *La escultura toledana en la época de El Greco*, (Catálogo de la Exposición *El Toledo de El Greco*, Toledo 1982), dedica a esta obra un excelente apunte que en el texto se resume, y que completa con la siguiente bibliografía: PONZ, ANTONIO, *Viaje de España*, 1771; AMADOR DE LOS RÍOS, JOSÉ, *Toledo Pintoresca*, 1845; PARRO, SIXTO RAMÓN, *Toledo en la mano*, 1857; PLON, EUGÈNE, *Les maîtres italiens ... Leon Leoni sculpteur de Philippe II*, París 1887; GARCÍA REY, VERARDO, "Juanelo Turriano. Matemático y relojero", *Arte Español*, 1928-1929; JORGE ARAGONESES, MANUEL, *Museo Arqueológico de Toledo*, 1958; REVUELTA, MATILDE, *Museo de Santa Cruz*, Madrid 1962/66, GARCÍA-DIEGO, JOSÉ. A., "Cinco documentos relativos a Juanelo Turriano", *Toletum*, nº 11, 1981.



año 1565, rayaba los veinte. *“Hombre cultísimo, poseedor de una biblioteca excepcional, inventor de ingenios mecánicos, investigador de antigüedades, crítico de la teoría artística contemporánea, escultor, pintor, decorador especializado en piedras preciosas, Monegro entró también en el ámbito de la arquitectura”*; así es como lo presenta Fernando Marías [31] y como, con tales cualidades, se favorece una presumible afinidad con el cremonense. No datan, sin embargo, los investigadores ninguna de sus múltiples obras conocidas, antes del año 76 y sólo se sabe que esculpiera dos bustos sepulcrales, hoy desaparecidos, para los condes de Barajas en 1587, con lo que el de Juanelo habría sido el primero en su género, sin olvidar que falleció en 1585 y que su busto le representa como de treinta años antes. Monegro, fallecido en 1621, bien pudo jugar importante papel en cualquiera de las posibles conmemoraciones que el ingeniero Juanelo hubo de tener cuando Toledo se percató de su valía al pararse su ingenio para siempre.

Interesa volver a lo que el propio busto suscita en una opinión tan prudente y documentada como es la antes citada de M. Estella:

[31] FERNANDO MARÍAS, *Juan Bautista Monegro*, monografía dentro de su *“Arquitectura y Ciudad: Toledo en la época de El Greco”*. Catálogo citado en la nota precedente.

“Es un ejemplar muy bello de fuerte aire italianizante la misma estructura del busto y formato de su cartela (que) le hacen recordar los retratos del



veneciano Vittoria. No obstante ... la escultura presenta (otros) caracteres que no permiten asimilarla al arte de los más conocidos artistas italianos...".

Sigue esta autora haciendo distinguos entre la forma en que el autor trabajó el pelo y el relieve de los pliegues y la que muestran los bustos del propio Vittoria, para no rechazar plenamente la hipótesis de Monegro tras la advertencia de que *"Quizá esté más en la línea de los Leoni, pero difiere de ellos por la menor idealización del rostro y proporciones más macizas, detalles que posiblemente decidiera su adscripción al arte de un Monegro muy italianizante, relacionado, por otra parte, con Jacome Trezzo, autor de la medalla de este personaje"*.

En opinión de quien esto escribe, la reserva que Estella se impone a su proclividad a la *"línea de los Leoni"*, adquiere una significación contraria a la de estimar escasa la idealización de rostro y formas de que peca este busto, al considerarla incluso excesiva, si se recuerda la lamentable fealdad con que Juanelo era visto, y que ya se comentó al tratar como piadoso el cincel del escultor. Con ello, resulta muy retomable la tal línea desecharla. Ahora se verá por qué.

El día 20 de diciembre de 1548, el pueblo de Milán dedicaba al Príncipe Felipe, hijo del Emperador, un recibimiento apoteósico [32] en el viaje iniciado en Barcelona dos meses antes, reclamado por su padre

[32] MARIANO TOMÁS, *Felipe II rey de España y Monarca del Universo*. Ediciones Luz, Zaragoza 1938.





Casa de Leon Leoni en Milán, donde se esculpió y guardó el busto de Juanelo.

desde Bruselas, donde se reuniría con él tres meses después. Desde la histórica fecha de 1530, trabajaba en Milán construyendo su célebre reloj planetario, por cuenta del emperador y como criado del marqués del Vasto, nuestro Juanelo Turriano. Esperando la ocasión de alcanzar un mecenazgo parecido, el pendenciero Leon Leoni había presentado al administrador de Carlos V, Granvella, un proyecto de estatua ecuestre del emperador [33], que, en uno de aquellos días, pudo mostrársela al Príncipe. Entonces *“Felipe se llevó consigo a Leon Leoni a Bruselas para presentarlo al emperador. El proyecto de la estatua ecuestre se redujo a ensayos y pequeños bronce. Pero Leoni en Bruselas y después de regreso en Milán, fue ejecutando bustos, retratos de Carlos V y sus hermanas que satisfacieron plenamente”*.

La biografía de Leoni añade otros datos interesantes y que así resume Pijoan: *“Carlos V fue generoso con Leon Leoni ... Recibió pensión vitalicia y, además, una casa en la calle Moran de Milán. Vasari recuerda que cuando estaba en Bruselas tenía alojamiento «nel proppio palazzo dell'imperatore, che tal volta per diparto l'andava a vedere lavorare»*. Leoni acompañó al emperador a España donde residió por poco tiempo”. De lo que se infiere, aparte de las ocasiones que pudo tener en Milán de encontrarse con Juanelo y envidiarle su canongía, que le hubo de tratar en Bruselas hasta que volvieron juntos a España, en

[33] De Vasari, sobre la biografía de Leon Leoni, proporciona estos datos JOSÉ PIJOAN en su tomo XIV de *Summa Artis*. Tanto los citados, como los que siguen a esta nota en el texto, corresponden a las págs. 227 y 229.

la comitiva del abdicado emperador, el 10 de septiembre de 1556. Si se toma como remate de este fragmento histórico el emotivo párrafo de García-Diego: "*La nave era vizcaína y su nombre 'Espíritu Santo'. Partió el día 17, escoltada por escuadras españolas, flamencas e inglesas. Le acompañaron treinta y seis personas, una de ellas 'Gianello de Cremona, su relojero'*" [34]; habría de añadirse: y otra más que era Leon Leoni, "*Scultore cesareo*".

Desde la primavera de 1549 en que llegó a Bruselas con la comitiva del futuro Felipe II, hasta el otoño del 56 en que embarcó con Juanelo con rumbo a Laredo, Leoni estuvo, al parecer, más tiempo seguido cerca del emperador que el propio Turriano, a pesar de que éste ya llevaba frecuentándolo y acompañándolo desde casi veinte años antes. El momento solemne en que hizo la entrega del maravilloso planetario terminado, tuvo que ser en ese tiempo europeo y seguramente en presencia, o inmediatez noticiosa, del que ya era escultor áulico y que hubo de conocer, quizá directamente del propio emperador, sus entusiastas y elogiosas frases culminantes en la orden de grabarle el retrato con la leyenda conocida.

Hay varias fechas probables, dentro de esos siete últimos años imperiales, en las que pudo tener lugar esa escena solemne de la presentación del reloj. Para conjeturarlas es preciso contar con ciertos datos históricos que pueden enmarcar, o excluir, la celebración del aconteci-

[34] GARCÍA-DIEGO, ob. cit.,
pág. 82.



miento, que bien puede presumirse dentro de una cierta euforia circunstancial del soberano. Hay un dato documental que aporta García-Diego [35] –fechado el 7 de marzo de 1552 en Insbruck por el emperador, en el que decreta una pensión vitalicia de 100 escudos de oro anuales a favor de su “*caro Janello de Turrianis matemático de Cremona*”, con cargo a los fondos del Señorío de Milán y en atención al gran mérito del “*reloj excepcional no visto en parte alguna*”–, que le hace fijar el 1551 como el probable de la entrega del admirable planetario, allí mismo, en Insbruck donde estuvo instalado Carlos V desde el 3 de noviembre del 50 hasta mayo del 52. Para mantener el supuesto de una presencia de Leoni en el acto, habría que justificarla dentro de la aseveración anterior de su permanencia junto al emperador hasta irse con él a España; ello cabe tras la lógica suposición de que su continuidad en la corte hasta ese final en 1556, al igual que en otro orden sucedía con Turriano, tenía intermitencias con sus respectivos anclajes económicos en Milán, dándose, además, la circunstancia de que Insbruck era punto de paso entre Milán y Bruselas atravesando los Alpes por el puerto de Brenner. Entonces, excluyendo, por ya producido, el acontecimiento de la orden imperial sobre el retrato del reloj, entre los años 53 y 56 en Bruselas –abatido entre sus relojes [36]– tras su derrota decisiva en Metz, frente a los protestantes ger-

[35] GARCÍA-DIEGO, ob. cit., págs. 74 y 75.

[36] “... a la vuelta del sitio de Metz, se pasaba largas horas sumido en cavilaciones y llorando como un niño ... y su única preocupación y exclusivo cuidado, día y noche, es cuidar sus relojes y mantenerlos al unísono. Tiene muchos ...” (cita indirecta de un despacho del Embajador de Inglaterra, que hace GARCÍA-DIEGO en su ob. cit., pág. 79).





"El César dominando al Furor". Leon Leoni. Museo del Prado.

manos, con que acabaron sus “dietas” inútiles que inició en 1550, las cosas pudieron suceder así:

Durante la segunda mitad de 1549 y primera de 1550, estaba el príncipe Felipe en Bruselas con su padre y eran días propicios para poder tratar de los servicios artísticos de Leoni, y dedicar la curiosa admiración al planetario que Juanelo había presentado al emperador en uno de aquellos días, al cabo de veinte años de trabajo como cuentatan los cronistas. El reloj, destinado a la colección, hubo de presentarlo Juanelo lo más tarde en febrero de 1550, en que se cumplía el vigésimo aniversario del encargo recibido en Bolonia en los días de la coronación. (Pudo, este viaje de Juanelo a Bruselas, haberse anticipado unos meses coincidiendo con el del séquito del príncipe Felipe, ya que hubo de cumplimentarle en Milán como servidor que era del emperador y con mayor razón que lo hiciera Leoni; pero en cualquier caso éste estaba allí). Como el emperador mandó hacer las grabaciones del retrato y sus leyendas, el reloj quedó todavía a cargo de su autor que, consecuente, planteó a su Señor el grave problema de que finalizaba la remuneración milanese que percibía hasta entonces, al haberse acabado el trabajo que por ella percibía. Los preparativos para la dieta de Augsburgo y el traslado a Innsbruck a fines del 50 con su hijo y la despedida de éste, para España, retrasaron todo el año 51 el despacho de jornada del emperador que firmó el decreto antes citado, resolviéndole el



Plano de Milán



problema a Juanelo. Es de suponer que la fórmula económica de Leoni tuvo resolución análoga. En pos del decreto habían acompañado a Insbruck al soberano para seguir viaje a sus respectivos talleres milaneses; en mano fue entregado el decreto al Senado de Milán y éste lo sancionó el día 29 siguiente [37]. *“Leon Leoni en Bruselas, y después de regreso en Milán, fue ejecutando bustos, retratos de Carlos V y sus hermanas... (y) así se fue preparando para su obra maestra: el César dominando al Furor”*. El historiador de Leoni que aquí se cita [38], se refiere a Venturi al opinar sobre los valores estéticos de estas obras y más favorece a la estatua de Felipe II, en 1551, cuando era príncipe heredero; (no es preciso advertir, tras cuanto queda dicho, cuándo Leoni pudo abocetar a su gusto la efigie de Felipe,

[37] En las págs. 75 y 76, GARCÍA-DIEGO en su ob. cit. transcribe el texto de esta ratificación y la aprobación del Diploma con que el emperador completaba su decreto económico.

[38] Véase nota (33).

y no cuando casó con María Tudor, como señala el historiador, que fue el 30 de noviembre de 1554). Otro busto, de menor trascendencia histórica, pero de indudable complacencia imperial, había de ser el que también empezó a preparar en su taller de Milán tras haber encargado el pedestal con su inscripción: "*Ianellvs Turrianus ...*", la misma que el "artífice de relojes" estaría encargando grabar bajo su retrato en el reloj planetario.

El busto, empezado a esculpir en un bloque de Carrara, quedaba relegado tras las otras obras más importantes, y sin terminar estaba cuando el emperador, repuesto de su triste final en Innsbruck, retorna a Bruselas y hace una llamada general a sus criados predilectos [39]. Allí estuvieron congregados en 1554 —a raíz de los desposorios que, en Londres, celebraba su próximo sucesor con María Tudor— y ya no volvieron a Milán; Juanelo nunca, Leoni pronto, tras haber sido testigo del retiro de Yuste. El busto de Juanelo iba perdiendo oportunidades para venir a España y Leoni lo fue acabando con el rostro adusto y cincuentón de sus últimas convivencias; cuando ya era "*relojero de un emperador desimperado y desfalleciente*".

En su casa de Milán debióse quedar el busto, y sólo cabe pensar que, pasado el tiempo, pudo venir a Toledo traído por Pompeyo Leoni, el hijo y colaborador superante de su padre; el que además, dicho sea sin mayor alcance, fue amigo mayor de Juan Bautista Monegro.

[39] Hay una carta fechada en Milán el 27 de febrero de 1554, dirigida al emperador por Juan de Ibarra, confirmando que se le había avisado a Juanelo para que le llevara el reloj como él mandaba y se le habían dado los ciento cincuenta escudos para el viaje. En otra carta posterior, fechada el 3 de marzo siguiente, se notifica a Granvela, en Bruselas, que "*ayer partieron para esa Corte el Sr. Juanelo y el Sr. Jacomo Trezzo ... llevan consigo para terminarlos ahí pronto el reloj y los cuños ...*". (GARCÍA-DIEGO, ob. cit., págs. 77 y 78).





COMPLEMENTOS Y DERIVADOS DEL BUSTO:

1.

Salvo la autoría, más ajustada que la que hasta ahora estaba dirigida hacia Monegro, nada se excluye, con la de Leoni, de cuanto se refiere a la aparición del busto en Toledo, ya entrado el siglo XVIII. Más se favorece con ella esta rara ausencia, incluso pensando en algún detalle terminal de la mano de Pompeyo –como fue casi normal en la obra de los Leoni– aunque se haya de reconocer el error comercial que supuso la escultura, muerto ya el emperador.

Son los primeros críticos decimonónicos (ver nota 30) quienes, tras refugiarse en los acogedores méritos toledanos de Alonso Berruguete, saltan al año 1772 del muy docto Cardenal Arzobispo de Toledo, Nicolás Antonio de Lorenzana, y dicen que adquirió el busto de Juanelo para incorporarlo al Gabinete de Antigüedades que habilitó en el Real Alcázar, destinado a Casa de Caridad, el año 1773.

Lo cierto es que, en 1769, cuando D. Antonio Ponz escribe su “carta” desde Toledo en su *Viage de España*, no sólo desconoce la existencia del busto de Juanelo, sino que al referirse ampliamente al personaje y a



su arruinado artificio, no muy favorablemente por cierto, recoge parte del texto del cronista Ambrosio Morales, referente a una estatua de Juanelo *“que se debía colocar en el referido artificio”* con un amplio epitafio latino compuesto por el propio Morales *“en prueba de su amistad, y gran concepto que del artificio tenía formado”*, en el que constaría el

PERFECTO IAM STVPENDO TOLETANI
AQVEDVCTVS MIRACVLO

entre otras alabanzas personales; *“no ha quedado memoria, ni sé que permanezca la referida estatua de Juanelo, destinada para poner en su artificio: acaso habrá tenido la suerte de acabarse con él mismo”*, así concluye Ponz su relato. No hay duda de que se trata de una entusiasta e hipotética iniciativa del cronista Morales que, además, demostraba, en aquellos años siguientes al 1585, su desconocimiento total de que existiera un busto honorífico, no funerario, de un “Juanelo relojero”. Lo cual acota por lo bajo la fecha de su silenciada existencia. (Ponz descubre el busto quince años después de su primer viaje a Toledo, junto con la medalla, y así lo registra en su tercera edición del *Viage* fechada en 1787, aumentada y corregida).

¿Dónde pudo estar ignorado tanto tiempo? Fuera



de España lo presumen quienes atribuyen a Lorenzana la adquisición para su museo. Ya, prudentemente, M. Estella aconseja el anonimato de la autoría *"dado que es posible que la estatua fuera importada"*. Ciertamente que bien pudo permanecer en Milán hasta que, por alguna forzada circunstancia, fue ofrecido en venta al Arzobispo de Toledo como un único posible interesado en su adquisición. Mas no al ilustrado Lorenzana, acabado de llegar a Toledo, con historial muy distante e incluso episcopal en Nueva España (luego fue a morir en Roma el año 1804, a los 82 de edad); él se lo encontró, probablemente arrinconado, en alguna dependencia del palacio arzobispal.

Hay que recordar que, en su estancia toledana, Juanelo tuvo alguna cierta relación con el arzobispado. Sin que el mito o la leyenda sirvan de base a la historia, siempre hay una verdad lejana en la forja popular de aquéllos; de lo que de tal tenga el célebre "hombre de palo", puede discernirse que sí hubo alguna dependencia del Turriano "automatista" con el purpurado de entonces [40]. La sugerente cuestión de que, en marcha el artificio, y regulado su horario, tuvo Juanelo tiempo libre —en los ocho o diez años que se lo dejaron el mantenimiento y reparaciones— para colaborar técnicamente en obras de la Catedral, merece un especial estudio que confirmaría sus relaciones con arquitectos y artistas que para ella trabajaban entonces. No es preciso olvidarse de

[40] Añadiendo a lo referido en la nota 15, el autor del artículo N. MAGAN (de desconocida solvencia), tras ampararse en el transcrito argumento de que *"constan estas minuciosidades de antiguos escritos que he visto"*, añade que la *"ración de pan y carne que a Juanelo correspondía"* y que recogía el *"hombre de palo"* en la despensa del Arzobispo, lo era por ser *"aparejador nombrado de la catedral, por el cardenal Tabera, prelado entonces de esta diócesis"*; (lo cual no pudo hacer Tavera, muerto en 1545, pero sí su sucesor).

sus anteriores amistades como las de Juan de Herrera, que, indudablemente, hubieron de prolongar en Toledo colaboraciones nacidas en los preludios escurialenses; este trabajo catedralicio conduce, irremediablemente, al nuevo encuentro con Juan Bautista Monegro que, como escultor, se aplicaba en la puerta de la Presentación (1572), entre otros trabajos no menos importantes.

Ciertamente que se pretende propiciar la circunstancia histórica en que Pompeyo Leoni pudiera dar salida al busto de Juanelo traído a España desde Milán, bien de acuerdo con su padre o bien tras la defunción de éste en 1590, mientras él trabajaba para los mausoleos de el Monasterio de El Escorial. No extrañe abundar en los argumentos coadyuvantes a la tesis, que se viene manteniendo, sobre el forzado confinamiento milanés de este marmóreo Juanelo, atribuible a una fundada renuencia del autor. La intrahistoria ha detectado cierta enemistad entre Leoni y Turriano –que García-Diego recoge de pasada [41]– que si, por una parte, parece resentir a la autoría, por otra, y habida cuenta de la posible envidia inicial de que ya se habló, favorece la desgana del escultor de cumplimentar un mandato –tácito o explícito– del emperador, o de su propia iniciativa interesada. Tampoco se dañaría la hipótesis de si, como dice algún autor, Leon Leoni no hubiera embarcado para España aquel célebre 17 de septiembre de 1556, por quedarse enfermo

[41] GARCÍA-DIEGO, ob. cit.,
Apéndice, pág. 142.

en Gante, y hubiera sido Pompeyo el que acompañara a Carlos V, juntamente con Juanelo y los numerosos cajones de esculturas embaladas; salvo el busto, claro es, que aún no estaría terminado.

Si Monegro presenta, tras lo expuesto, condicionantes suficientes para ser intermediario en la transacción del busto entre Pompeyo y el Arzobispo de Toledo, es porque además pudo serlo cuando, ya desaparecido Herrera en 1597 –que de vivir lo hubiera él comprado–, el “Juanelo arquitecto de relojes” ya era un olvido popular, eclipsado por el “milagroso Juanelo en su máquina toledana” que se iba propagando hasta bien entrado el siglo, el de Oro de las letras (recuérdese la transcrita letrilla de Quevedo de 1623), en que paró el artificio para siempre y se iniciaron los recuerdos (calle de Madrid) para retrasar el segundo olvido.

Quién iba a interesarse más por tan magnífico busto conmemorativo, que el propio Arzobispo de Toledo, que pudo ser testigo –o sucesor del que lo fuera– de cómo aquel genial “relojero”, hasta veinte años atrás y con fines caritativos [42], exhibía, ante el cabildo y su público, la maravilla de sus muñecos movientes de los que quizá aún se conservara alguno en las vitrinas del palacio. El pueblo toledano bien daba pruebas de aquel mismo admirativo recuerdo.

[42] La hipótesis se funda en el aserto de GARCÍA-DIEGO (ob. cit. pág. 101) que asume la opinión de Julio Porres (*Historia de las calles de Toledo*, 1971), de que la “leyenda del hombre de palo” no tiene ningún fundamento ... sino que hubo [en la calle] una figura de madera con una hucha para recoger limonas destinadas a un establecimiento benéfico, el Nuncio Viejo, muy cercano.



[43] Es el único grabado del siglo XIX que se ha encontrado a partir de las referencias que, para Juanelo Turriano, figuran en la gran obra de ELENA PÁEZ RÍOS: *Iconografía Hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Hauser y Menet, 1966. Cita la revista *Arte Español* de 1862 pero no ha sido hallado, ese número (a pesar de que hay registradas tres publicaciones con ese título).

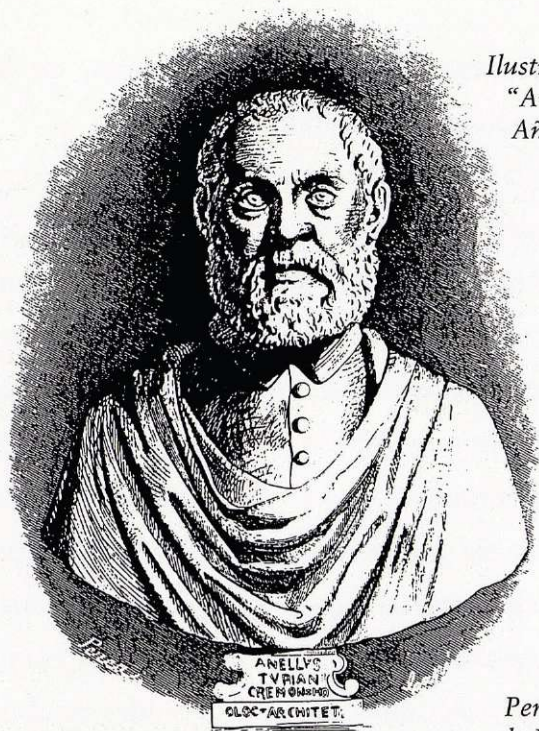
Las efigies decimonónicas de Juanelo han servido para descubrir en el famoso cuadro de Eduardo Rosales, reproducido en las páginas 38 y 39, su documentada e indudable versión del personaje.

2.

Hasta los primeros años del siglo XIX no se inició en España la información gráfica divulgatoria. Nacieron publicaciones periódicas, semanales, con meritorios grabados de la más diversa índole, ilustrando algunos artículos, breves sin pretensiones literarias, tratando de temas curiosos: artísticos, científicos, geográficos, biográficos. El lector podía disfrutar enterándose de la “luz eléctrica”, “las pirámides de Egipto”...o “El artificio de Juanelo”.

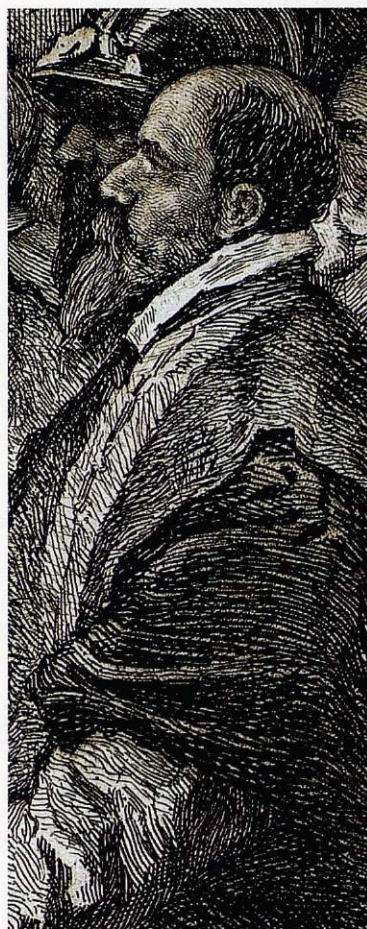
El año 1839, entre los números 29 y 30 del *Semanario pintoresco español*, se publicó un artículo firmado por N. Magan, titulado “Juanelo Turriano, y el famoso artificio de Juanelo”, muy seriamente informado —como ya conoce el lector— aunque sin citar las fuentes y sin ningún grabado ilustrativo. Años más tarde, en 1858, en el número 7 del segundo año de *El Museo Universal*, y firmado por Manuel Murguía, apareció otro trabajo titulado “El Artificio de Juanelo”, mejor que el anterior y muy bien documentado también, que aparece ilustrado con dos grabados: el primero, a gran tamaño, copiando las ruinas del artificio toledano, y el segundo reproduciendo, con bastante fidelidad, el propio busto de su autor visto frontalmente sobre un fondo oscuro de rayado espeso, en cuyo margen inferior se puede distinguir la firma Perea Capúa. Podría ser ésta la primera réplica gráfica del famoso busto [43], que además se menciona en el texto,





*Ilustración de un artículo divulgatorio sobre el
"Artificio de Juanelo" en "El Museo Universal".
Año II, nº 7, 15.IV.1858.*

*Personaje del grupo
de Yuste, del cuadro
de Rosales, que representa
a Juanelo Turriano. 1872.*



*Retrato de Juanelo.
"Historia del Real
Monasterio de San
Lorenzo del Escorial".
Antonio Rotondo.
Madrid, 1862.*



dentro de un párrafo propio de aquel tiempo, en la forma que se transcribe seguidamente:

“Fue éste [Juanelo], hombre de vastísimo ingenio, y profundo sobre todo en las matemáticas y en la mecánica; cultivó la amistad de los hombres más célebres de su tiempo, con quien lo ponía en contacto su posición cerca del emperador, y entre los que contaba no pocos artistas, que como Ambrosio Morales, y Alonso de Berruguete hicieron imperecedera su memoria, el uno en sus ‘Antigüedades de las ciudades de España’ y el otro tratando al mármol, con la precisión y valentía que Berruguete solía dar a sus obras, las facciones del célebre italiano. [Este busto, obra, como hemos dicho ya, de uno de nuestros más grandes escultores, se conserva en la Biblioteca de Toledo, de donde tomamos la copia que acompaña a este artículo]. Toledo mandó acuñar en su honor una medalla, Morales un epígrama latino, y el maestro Valdivieso le consagra estos versos:

*Del lombardo Juanelo atento miro
el artificio que por sí se mueve,
como un reloj que con sus ruedas gira.”*

No debieron pasar de otros dos más, en el transcurso del pasado siglo XIX, los grabados que del busto se hicieron para ilustrar informaciones como ésta que precede, y cuyo fragmento transcrito da buena idea de la seriedad del autor. Con la errónea autoría vigente a favor de



Berruguete y la información de entonces, sitúa el busto en la Biblioteca de Toledo, cita la medalla como presunta ofrenda de la ciudad a Juanelo (como pudiera ser aparentemente lógico), en base a los últimos datos de Ponz, y demuestra conocer la crónica de Morales en el uso que hace de sus conocidas referencias biográficas. Otros dos grabados de Juanelo, ilustrando sendos artículos no hallados, poco diferirían de éste, ya que el tema –con intervalos de varios años de uno a otro– siempre resulta ameno, y olvidable, en el ámbito informativo de las “curiosidades históricas”. Posiblemente, y quizá el último, pueda ser el que rescata para ilustrar el suyo, ya en 1928, el Comandante García Rey [44], que reproduce un mal imaginado retrato, dibujado a lápiz e inspirado en un escorzo del busto, firmado encima de To/89 por Latorre.

Con esto puede darse por constatada la primera y modesta iconografía conocida derivada del busto, que hasta el siglo XIX no tuvo lugar y que cumplió con la importante misión de afirmarle como fidedigno retrato de Juanelo Turriano, a la vez que favorecía, ilustrativamente, a la intermitente divulgación de lo que nunca dejó de aparecer como una curiosidad histórica. Dentro ya de la era fotográfica, la reproducción del busto de Juanelo, cuando raramente es requerida ilustrativamente, se ha convertido en la ficha antropológica de su curiosa personalidad histórica. Sus otras efigies apenas cuentan.

[44] En la nota 30 figura reseñado este artículo del Comandante GARCÍA REY en la revista *Arte Español* del n° 1928-29, que, aunque ya en una publicación especializada, responde a la misma tónica de “curiosidad histórica” basada, en este caso, en dar a conocer el testamento de Juanelo, sus bienes y sus hijos.



3.

Complace rematar esta *addenda* de derivaciones artísticas del busto, con una tan importante como ignorada por inadvertida. El darla a conocer aquí puede ser una justa reparación a un inexplicado silencio. Se trata de una magnífica réplica del busto, a escala tres veces mayor que el original y tallada en piedra caliza blanca, que sustituye, desde hace veinte años y en el más absoluto incógnito, al que faltaba en el ornato escultórico de la cornisa abaustrada del Palacio Real de Madrid. La razón es ésta:

Cuando en 1750 se inicia la decoración escultórica de este magno y regio edificio, iniciado doce años antes según trazara definitivamente el arquitecto Sachetti, se organizó una importante contratación de artistas escultores para llevar a cabo el programa decorativo ideado por el clérigo P. Sarmiento, consistente en una colección de 94 estatuas que seguía la serie cronológica de reyes españoles –godos, asturianos, leoneses, castellanos– distribuidos sobre la balaustrada de todo el contorno que corona el palacio [45]; se intercalaban, además, en los centros de cada uno de los cuerpos salientes de los cuatro torreones de esquina, sendos bustos de *dioses antiguos y reyes mitológicos* [46].

De estos bustos –que sobre sus magnas y respectivas cartelas emblemáticas parecen asomados resaltando su blanca silueta sobre el cielo– merece especial atención

[45] Sobre este extremo de la decoración escultórica, véanse las págs. 190 y siguientes del trabajo de FRANCISCO J. DE LA PLAZA, *El Palacio Real Nuevo de Madrid*, Tesis doctoral publicada por la Universidad de Valladolid, 1975.

[46] F.J. DE LA PLAZA, Ob. cit. pág. 225, los 8 bustos, de izquierda a derecha, empezando por la fachada Sur y principal del palacio, eran Hércules, Osiris, Endovélico, Netón, Habides, Gargoris, Gerión y Argantonio.

[47] *Ibid.* pág. 227, *La desaparición de Osiris*. Como fuente iconográfica para su representación escultórica, el erudito P. Sarmiento dio el grabado del “Edipo Egipciaco” del P. Kircher sacado de los *obeliscos*. F.J. PLAZA muestra su extrañeza al estar allí el dios representado con cabeza de gavilán. El simbolismo del soporte emblemático del busto, que aún permanece, representa instrumentos de Agricultura igualmente que el de Habides.



*Busto de Juanelo
Turriano en el Palacio
Real en 1973.
(Copia tres veces mayor
del original de Toledo).*

[47] *Ibid.* pág. 227, *La desaparición de Osiris*. Como fuente iconográfica para su representación escultórica, el erudito P. Sarmiento dio el grabado del “Edipo Egipciaco” del P. Kircher *sacado de los obeliscos*. F.J. PLAZA muestra su extrañeza al estar allí el dios representado con cabeza de gavilán. El simbolismo del soporte emblemático del busto,

el del lado derecho de la fachada principal del palacio, que representaba a Osiris, y formaba distanciada pareja con el de Hércules en el torreón izquierdo de la misma fachada Sur de la plaza de la Armería. Y ello, precisamente, porque desde 1778 el dios egipcio desapareció de su privilegiado balcón, descabalandando la colección de los ocho bustos ideados por el raro y sapiente historiador Sarmiento, que había seleccionado dioses y reyes para decorar el edificio, dando fuentes iconográficas antiguas para orientación de los escultores [47]. Sabido es que cuando llegó de Nápoles el recién Carlos III, el 9 de

que aún permanece, representa instrumentos de Agricultura igualmente que el de Habides.

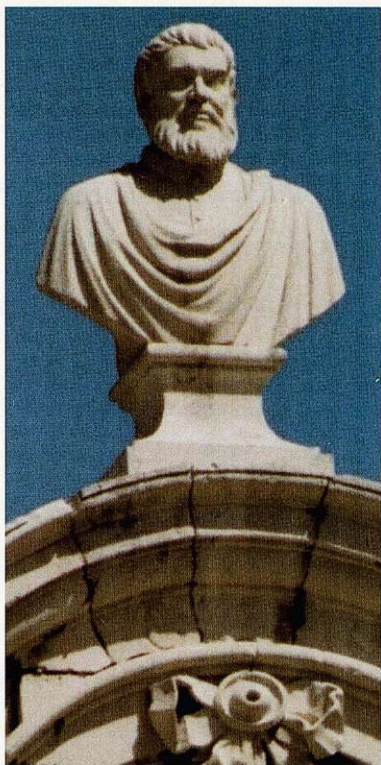
[48] *Ibid.*, pág. 101, *La construcción del ala sudeste*.

[49] Ramón Andrada falleció prematuramente el 20 de septiembre de 1992, elegido numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1986, había sido Gerente del Patrimonio Nacional y ocupado diversos cargos al servicio de la Corona. No dejó ninguna referencia personal sobre esta curiosa reparación de la cornisa del Palacio Real, ni ha sido lamentablemente posible comentarlo con él cuando ahora ha surgido el tema.

diciembre de 1759, y estrenó el nuevo palacio, sólo tardó dos meses en ordenar, por razones no muy convincentes, que se bajasen de la cornisa los 94 reyes (que hoy se encuentran distribuidos por parques y jardines de Madrid y otras ciudades de España). No así los ocho bustos que, salvo Osiris, siguieron asomados en sus emblemáticos antepechos con su respectivos nombres, incluso el de éste aunque vacío. El porqué de esta desaparición se atribuye a que en 1778, iniciado el plan de Sabatini [48] para agrandar el palacio prolongando hacia el Sur los dos torreones de la fachada principal, se acometió solamente el del lado derecho sobre la arquería de la calle de Bailén y se repuso, adelantada, su fachada parcial que quedó ultimada en 1784, con su balaustrada, su centrado emblema nominativo... pero ¡ay!, sin el busto de su titular.

Al no haberse llevado a cabo la ampliación del ala sudoeste prevista en el plan Sabatini, no debió parecer demasiado ostensible la pérdida simétrica de la pareja Hércules-Osiris, ya que la nueva fachada no parecía exigirla. Y así quedó vacío el balcón de Osiris, durante casi dos siglos, sin que nadie advirtiera, que se sepa, el defecto hasta 1975, cuando el investigador F.J. de la Plaza lo publicó en la Tesis doctoral que aquí se viene mencionando. Fue, sin duda, el entonces Arquitecto de Palacio, Ramón Andrada Pfeiffer [49], quien se sintiera estimulado en llevar a buen fin una simpática iniciativa que se





[50] Como es bien sabido, durante los últimos años se han publicado magníficas obras ilustradas, bella y profusamente, sobre Madrid, y particularmente del Palacio Real. A título de ejemplo se señalan: *Palacios y Museos del Patrimonio Nacional* de 1970, en la que falta el remate del busto sobre su centrado emplazamiento sobre la balaustrada del ala Sudeste del palacio. En *Así es Madrid*, de 1988, con fotografías de Schommer, aparece *resurgido* el busto donde en la anterior faltaba.

[51] Cecilio Béjar falleció en accidente el 23 de diciembre de 1971, por lo que la escultura se vino preparando con anterioridad. Era profesor de modelado y vaciado de la Escuela de Artes y Oficios de Toledo y miembro de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Integrado en una empresa familiar acreditada en restauración de obras monumentales, especialmente en Toledo, intervenía en las del Palacio Real de Madrid cuando era su Arquitecto Ramón Andrada. Información facilitada por don Julio Pórrres Martín-Cleto, Presidente de la Academia toledana.

venía preparando, para subsanar este bisecular defecto estético que, *bien mirado* desde la calle, no había despertado inquietud pública alguna [50].

Tampoco, por lo contrario, se han registrado muestras de advertencia durante estos últimos quince años, ya que el equilibrio estético de los bustos quedó silenciosamente restablecido en 1978. Insospechadamente, durante unas obras ordinarias de restauración en aquella zona del edificio, durante ese año, apareció recortada sobre el cielo, soportada por el emblemático escudo de Osiris, su blanca silueta de piedra como si fuera el gran pájaro alado que volvía a posarse en su sitio cual quedaron sus otros siete congéneres. Pero volvía transformado: ahora es el trasunto moderno y magnificado del marmóreo Juanelo Turriano, esculpido en caliza blanca de Colmenar y adaptado perfectamente a la finalidad decorativa del sitio, por el malogrado artista toledano Cecilio Béjar Duarte, en 1970. El mismo que le había restaurado, años atrás, la punta de la nariz [51].



4.

Último complemento acerca del busto.

(Desde que quedó escrito el anterior hasta el presente, han pasado dos años. El autor se remite a la advertencia que, sobre esta interrupción, ha formulado en el prólogo de este libro y *enlaza*, añadiendo en vez de corrigiendo, el *final*, vigente entonces, con el surgido después).

Se trata de afianzar con versión más depurada, apuntando “hacia los Leoni”, la autoría del busto que, con tímidas reservas, ya venía mostrando la constante insatisfacción crítica con que se apreciaba, cada vez que se le mostraba como pieza valiosa del acervo escultórico toledano. Así se le ha visto atribuido a Berruguete, hace más de un siglo, y después a Monegro y finalmente, desechando a éste, se había apuntado el anonimato hacia los Leoni con acertada proclividad a nuestro personal criterio deductivo, que llegó a suponerlo olvidado en el taller milanés del viejo Leon Leoni, hasta su recuperación por Pompeyo. En mayo y junio de 1994, en el Museo del Prado de Madrid, tuvo lugar una importante exposición sobre *Los Leoni (1509-1608), Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*. Aparte de las autoridades competentes del momento, figuró como Comisario de la exposición Jesús Urrea. En ella figuró como pieza muy bien acogida el Busto de Juanelo Turriano, procedente del Museo de Santa Cruz de Toledo. El acontecimiento ya enmarcaba, de por

sí, una noticia decisiva para la incierta atribución de su autoría, o en el peor de los casos, implicaba un mayor *peso* para la que señalaba el Comisario de la exposición. Así había de ser considerada la presencia del busto en la exposición a la vista de la descripción que hace en el catálogo la investigadora M^a Luisa Tárraga, que coincide muy fielmente con lo que su compañera M. Estella publicó con anterioridad y que quedó aquí recogido, si bien se inclina más decididamente por Pompeo Leoni y repite la esperanza de que futuras investigaciones lo confirmen.

Aunque en esta exposición quedó ampliamente demostrada la no menos importante especialidad *medallista* de los Leoni, con valiosas piezas acuñadas con los más célebres retratos de aquella corte española de los primeros austrias, toma valor excluyente –por su omisión– la medalla de Juanelo, que autores como Eugène Plon (1887) atribuyeron a Leon Leoni, y de la que ahora ha de hablarse.



IV. LA MEDALLA



ONSTITUYE, SINGULARIZÁNDOLO, el segundo retrato de Juanelo Turriano y quizá el más valioso. Además, por su razón de ser, pudo alcanzar en su tiempo un amplio grado de difusión dentro, claro es, del ámbito cultural y cortesano al que aquellos escultores renacentistas italianos consagraban la moda del *medallismo*, para perpetuar laudos y conmemoraciones. Jugando con el anverso y con el reverso, la medalla ofrecía al artista los dos ámbitos requeridos por la exaltación pretendida: el de la realidad física del retrato, y el de la emblemática razón moral de su trascendencia; servidos ambos por las más sucintas inscripciones identificadoras.

Del celebrado Gianello de la Torre pudo saberse más por su medalla de artífice relojero en la Europa culta de fines del siglo XVI, que en la España de entonces, por difusión de su ingenio hidráulico en Toledo. Quizá no lleguen a superar los dedos de las manos los ejemplares de la medalla que por el mundo quedan hoy repartidos



en colecciones y museos; son las huellas imperecederas de un personaje que aún pretende pervivir sobre ellas.

IANELLVS.TURRIAN.CREMON.HOROLOG.
ARCHITECT

es la identificación que orla su efigie en el anverso de la medalla. ¿Es pura casualidad que coincida exacta y literalmente con la que se grabó cicateramente en la peana del busto de Leoni? Por otra parte, el medallista no se esforzó en mayores cualificaciones en el campo libre del reverso: Con la nobleza genérica de un lema universalista como

VIRTVS NVNQ:DEFICIT,

lo adecuó a una alegoría no menos transferible como pudo ser “La fuente de las Ciencias”, sin pretender ninguna otra que fuese más original y alusiva, ya que ésta no lo era.

[52] Ejemplar del Museo Arqueológico Nacional. Departamento de Numismática y Medallística, nº 270, publicado en el *Catálogo de las medallas de los siglos XV y XVI conservadas en el M.A.N.* por FRANCISCO ÁLVAREZ-OSORIO, Madrid, 1950.

– También se ha conocido otro ejemplar de la medalla en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

No sin cierta emoción se mantiene entre los dedos una de estas medallas, perfectamente conservada hasta en la brillantez de su bronce dorado [52]. Circular de 80 mm de diámetro, tiene un grosor mínimo de 5 mm entre planos y máximo de 7,36 entre relieves; el busto de Turriano, escorzado 3/4 hacia la derecha, muestra su perfil de cabeza descubierta con cabello corto tan espeso y despeinado como la barba, resaltando su relieve 1 mm





Anverso y reverso
de la medalla de Juanelo
Turriano.
Ejemplar del Museo
Arqueológico Nacional.



sobre el plano, y el doble lo más acusado del torso. El reverso, que asume en relieve estos mismos márgenes, ya ha quedado identificado como una alegoría adecuada que nadie discute, aunque sobre ella habremos de volver.

Parece lógico que se atienda, prioritariamente, a la demanda que formula el retrato teniendo tan inmediato el del busto y tan necesitado como aquél de asegurarse un autor. Como más difundida, la medalla ha sido también más examinada por los investigadores. Desde cuando el aprecio artístico vino a despojar al medallismo del viejo atuendo de escultura menor con el que se vestían sus obras, sólo eran éstas, por replicadas, curiosidades históricas. El mismo Antonio Ponz, el año 1787 en Toledo [53], da prueba de esa desatención citando de pasada –aunque dibujándola– la medalla de Juanelo, dentro de la amplia referencia que hace de él, de su busto (que mal atribuye a Berruguete) y de las varias curiosidades que colecciona el Sr. Arzobispo; cuando, menospreciando el *artificio*, recuerda Ponz los elogios que le dedicó el historiador Ambrosio Morales con la estatua que debiera haberse colocado en el mismo, dice textualmente: “*No ha quedado memoria, ni sé que permanezca la referida estatua de Juanelo, destinada para poner en su artificio; acaso habrá tenido la suerte de acabarse con el mismo, pero se conserva una medalla que se cuñó en honor suyo*”. Quizá el mediocre dibujo que Ponz incorpora al texto preten-

[53] ANTONIO PONZ, *Viage de España*, Tomo primero, Carta tercera, págs. 129, 156-163. Madrid, 1787.



diera suplir su erudito laconismo, sin advertir que no fue como *relojero* la fama suya en Toledo.

Observando el perfil de la cara en la medalla, para compararlo con el del busto, casi se podría afirmar que pertenece a persona distinta. Ni el ángulo facial ni la línea del contorno tienen coincidencia; la frente más despejada en el mármol, no presenta el abultamiento superciliar que en el bronce acusa un fruncimiento muy pronunciado del ceño, al que colabora una cierta contracción nasal que abulta y redondea la forma chata de la nariz. Esto, frente al gesto amable del rostro del busto, hierático con nariz afilada y seguida de una zona bucal menos barbada con escaso pronatismo. Sin embargo, las fotografías del escorzo sí propenden a la compadecencia de ambas fisonomías, llegando la frontal a conformar una identidad más agraciada en el busto que en la medalla, donde la hosquedad confirma el natural desabrido del relojero áulico. Difieren también, de una a otra imagen, los tamaños respectivos de la oreja, más pequeña en la medalla y casi perdida en la masa enmarañada de cabello y barba que rebosa la patilla hasta muy cerca del ojo.

La interpretación inmediata de estas diferencias no debe conducir a conclusiones erróneas o, al menos, aventuradas. Hay otras pruebas objetivas de identificación que, aparte las descritas, nos muestran dos aspectos fisonómicos del mismo personaje que, aun con el mismo

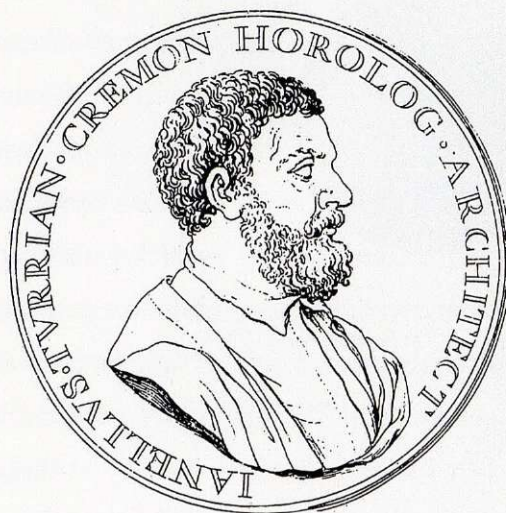
atuendo pero faz con desigual descuido e incluso edad distinta, ni siquiera pueden evidenciar diferentes retratistas: sí el ser dos visualizaciones perpendiculares –frente y perfil– que buscan, independientemente, el parecido fisonómico propio, dejando a resultas la concordancia del relieve facial. Y esto nada previene contra que fueran de la misma mano la escultura y el troquel.

Y es que, hasta ya bien entrado el siglo XIX, como antes se apuntó, las pequeñas esculturas de los grandes escultores del Renacimiento italiano no habían empezado a motivar estudios serios a los historiadores más conspicuos. La medalla de Juanelo Turriano empezó a aparecer, tímidamente, entre las de mayor rango y aunque no hubo de ser muy codiciable, sí fue pieza digna de opinión para los raros conocedores de alguno de sus ejemplares. Procedía de colecciones tardías, derivadas de los medallados ilustres miembros o allegados a la Casa de Austria, pues sabido es cómo a éstos supieron *entrarles* bien los escultores milaneses con los modestos halagos de las medallas. Curiosamente, en Milán, todos tuvieron amistad con Juanelo, que allí trabajaba por cuenta del emperador Carlos, y de una forma u otra, a él debieron la oportunidad del primer acercamiento al soberano, y a su hijo, cuando la corte española radicaba en Bruselas.

Pudiera ser simplemente ésta la razón para atribuir a cualquiera de ellos la autoría de la medalla, con lo



Dibujo de la medalla
que ilustra el "Viage de
España" de Antonio
Ponz. Tomo primero.
Tercera Edición. Carta
tercera, Madrid, 1787.



que el tema tendría que ventilarse entre los Leoni, León y su hijo Pompeyo, y Jacome Trezzo, que apareció más tardíamente. Anticipemos, antes de entrar en otras disquisiciones, que la crítica actual ha descartado de la autoría a los Leoni –como tácitamente confirmó su reciente exposición del Prado– y mantiene su tesis sobre Trezzo. Así lo expresa la ficha con que se guarda el ejemplar del Museo Arqueológico: *“Este reverso [La Fuente de las Ciencias] es muy parecido al que tiene una medalla de Felipe II y atribuida a Leon Leoni, pero son de*



Medalla de
Carlos V y D. Felipe
por Leon Leoni.

notar algunas variantes por lo que puede atribuirse el de esta medalla a Trezzo” [54].

Antes de examinar esas decisivas matizaciones estilísticas, habría que remontarse a las dos obras fundamentales de los investigadores franceses A. Armand [55] y E. Plon [56] que ya incluyeron a Juanelo en sus estudios medallísticos, allá por la década de los 80 del pasado siglo. El segundo de ellos, especializado en los Leoni, tras sacar provecho de la correspondencia de León con personajes de su alta estima—como el Obispo de Arras y Ferrante Gonzaga, gobernador de Milán—, deduce hechos como el cambio a odio en la amistad con Juanelo, su repulsa a viajar a España con el emperador, *colando* a Pompeyo en su lugar y aborda el tema, que aquí interesa, en el apartado que titula “De otras medallas que pueden atribuirse a Leone Leoni” [57]. Empieza por aceptar la opinión de su colega, pronunciándose en estos términos: “M. Armand ha clasificado una medalla de Felipe II y una medalla del Ingeniero Gianello della Torre, ambas llevan al reverso el mismo asunto, ‘La fuente de las ciencias’ con la (misma) leyenda ... es la reproducción casi idéntica”; describe luego la efigie de Gianello y añade la siguiente consideración: “Leone nos dió a conocer los sentimientos de animosidad, con o sin razón, que él creía le tenía, cuando le reencuentra en Bruselas en 1556... ‘buey con cara humana’ explican los rasgos de Juanelo (lo dice en una de sus cartas). Anteriormente, en Milán, vivían en buena armonía (1552)”.

[54] Se refiere a la medalla de la nota 52.

[55] ALFRED, ARMAND, *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*. 3 vols. París, 1883-87.

[56] EUGENE PLON, *Les maîtres italiens au service de la maison d’Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*. París, 1887. En las págs. 90, 124, 126-127 referencias al grado de amistad de Leone con Gianello.

[57] *Ibid.* pág. 273 y Lám. XXXIV, fig. 9.

Esta prueba de aversión hacia Juanelo, más alguna otra, también de referencia epistolar, han hecho a muchos historiadores desechar la hipótesis de que Leone retratara a Juanelo, pero hace bien Plon advirtiendo que esa enemistad culminó en el año 56 y aún no estaba declarada cuando, hacia el año 50, decidió iniciar el busto aunque, quizá, no de buena gana. Sí, en cambio, favorece esta circunstancia a que, ciertamente, la medalla no fuera troquelada por él mismo y surjan las dos hipótesis plausibles, acordes además con una imagen de Juanelo más avejentada y ya más cercana a la época de Yuste: la de Pompeyo y la de Jacopo da Trezzo. A ellas se añade la importante observación de que la labra de esta medalla responde a una mayor finura y perfección, con relieves más contrastados, que las propias de Leoni padre y más que las del hijo. Pero surge, a mayor intriga, la cuestión del reverso alegórico de Juanelo –“La Fuente de las Ciencias”– que resulta ser idéntico al que había adoptado Leone, igualmente, para reverso de su medalla dedicada al príncipe Felipe, rey de Inglaterra, cuando en 1555 se casó con María Tudor.

La tesis de atribuir a Trezzo la medalla de Juanelo la confirmó en 1922 otro insigne especialista francés, Jean Babelon [58], que además de fecharla en 1568 –en la culminación de la época toledana del cremonense– defiende su preferencia frente a la hipótesis de ser León Leoni el autor de la medalla, basándose en la gran amistad que

[58] JEAN BABELON, *Jacopo da Trezzo et la Construction de L'Escorial, essai sur les arts à la cour de Philippe II, 1519-1589*. París, 1922.



Hipótesis correctiva de la restauración del busto teniendo en cuenta la medalla.



Huellas de la restauración en nariz y alto de la frente.

unía a Jacopo con Gianello. Descarta a Pompeyo al hacerle partícipe de la enemistad de su padre, llegándole a atribuir en 1556 el epíteto de “buey deforme” [59] que, como es sabido, esgrimió éste. Tampoco es muy convincente resolver el enigma de los reversos alegóricos diciendo que: “*Jacopo tenía especial pedilección por la alegoría de la ‘Fontaine de les Sciences’, la empleó en una efigie de Felipe II (copiada sobre la obra de su cofrade León Leoni). De esta medalla, del todavía príncipe Felipe y rey de Inglaterra (1555), quiso Jacopo utilizar su composición por los méritos de Juanelo en Toledo*”.

[59] *Ibidem*, págs. 228, 229, 231, 232, Cap. X, *La medalla de Gianello de la Torre* (1568).

Hay que suponer que si la medalla del príncipe Felipe hubiese sido de Pompeyo cuando empezó a bullir



Comparación de perfiles de Medalla y Busto.

por Bruselas a raíz de la boda real, y teniendo en cuenta que su amistad con Trezzo pudo afianzarse durante años, hasta acabar trabajando juntos en El Escorial, cupo colaboración entre ellos, movida por su común aprecio a Juanelo, cediéndole su antiguo troquel de “La Fuente de las Ciencias” para trasdosar la efigie de éste. Un paso, en tal sentido, vino a favorecer esta hipótesis al ver que, en la actualidad, la investigación ha conducido a atribuir a Pompeyo Leoni la autoría de la cuestionada medalla; así lo confirmó Marina Cano catalogándola en la mencionada Exposición de los Leoni en el Museo del Prado de Madrid [60]. Su ficha proporciona valiosa información a nuestros efectos: aunque su material es el plomo y sufre

[60] Catálogo de la Exposición *Los Leoni (1509-1608)*, *Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, Museo del Prado, Madrid, 1994. pág. 194. Pieza n° 46, perteneciente al Museo Arqueológico Nacional.

[61] EUGENE PLON, ob. cit., pág. 200, define a Jacopo de Trezzo como “colaborador de Pompeo en el retablo de El Escorial, célebre artista milanés, medallista, grabador de piedras finas y escultor”.

[62] J. BABELON, ob. cit. En la pág. 29 copia una larga factura manuscrita por Trezzo con todas las obras libradas al rey por su orfibre desde el 25 de noviembre de 1558 hasta fin de diciembre de 1562, la última, ya en la pág. 31, reza: “215 reales gastados en Toledo por dos modelos en madera, uno para hacer una moneda, el otro para hacer las fichas y las medallas que están en mano de Janello, ejecutadas por orden de Su Majestad”.

De lo anterior, en la pág. 63 deduce: “Uno de los raros textos donde aparece el nombre de Jacopo da Trezzo en calidad de medallista y donde se hace alusión a su profesión de tallador de troqueles, es la factura de que he dado antes traducción. Ella muestra los procedimientos empleados en la grabación de medallas y, al tiempo, las relaciones que unían a Jacopo con Gianello della Torre, relojero de Carlos V y de Felipe II. En efecto Jacopo y Gianello estaban unidos por amistad; ingenieros ambos y dados a los mismos gustos, se aplicaron a construir para el rey sabias máquinas que pasaban por prodigios”.

algún desgaste, su diámetro de 80 mm y el cordoncillo de la orla, a más de pequeños detalles, confirman que es el mismo troquel que el del dorso de Juanelo con un leve arreglo, que señala Cano, convirtiendo la copa que recoge las aguas de la ciencia en lo que, difícilmente, se identifica con un compás, pero más propio del ingeniero.

Quedan por explicar dos cuestiones importantes que, si bien pueden corroborar a Babelon en la fecha toledana de la medalla, más pueden referirse a unos pocos años antes cuando *Pompeo con Jacopo despidieron a Gianello* de su cargo de relojero en Yuste y de su paso por los talleres de El Escorial y del Alcázar de Madrid. Y manteniendo el pulcro retratismo de Trezzo [61], que no desdice de los 68 años de edad que representa en la época del artificio, en la que Babelon data la medalla, habría de tener alguna explicación el que rotule la imagen con las mismas palabras y apócope que figuran en la peana del busto de mármol, y adopte, de éste, la misma clámide descotada sobre la ropilla abotonada con vuelta del cuello blando.

Verdad es que, para una fácil coherencia, nos sobraría la intervención de Trezzo en la medalla, pues quedaría más sencillamente implicado Pompeyo en estos paralelismos marmóreos. Pero pesan más de lo suficiente los argumentos babelónicos para no tenerlos en cuenta a pesar de que, en muchos aspectos, sus datos parecen exageradamente provechosos [62], cuando no se han

[63] *Ibid.* pág. 146, dice erróneamente: “el relojero y mecánico, Juanelo Turriano, escribió un libro sobre ‘La calidad de las piedras’ y otro ‘Los veintitún libros de los ingenios y de las máquinas’ (B.N. Ms 3372-3376)”, que como es bien sabido constituyen hoy la obra reeditada a que se refiere la nota (12). Añade que “Jacopo da Trezzo, como amigo del relojero de Cremona, era tan verdadero ingeniero como artista...”.

– pág. 213: “Juan de Herrera, como Gianello della Torre, era muy hábil y sabio relojero (Menéndez y Pelayo, ‘Hª de las Teorías Estéticas’)” (1).

– pág. 232: El busto de Juanelo ‘es de Berruguete (Cean Bermúdez)’.

[64] E. PLON, ob. cit., págs. 126-127, carta desde Bruselas a Ferrante Gonzaga en Mantua con fecha 1º de agosto de 1556 en la que Leone se disculpa de no poder cumplir con el gobernador su encargo de relojes cerca de Juanelo: “en cuanto a Gianello que según me dice yo sería la persona que le haría trabajar, yo le respondería hoy a VE que soy, en este aspecto el más desgraciado de los servidores de VS (por discreción no le había dicho la mala voluntad que me tiene Juanelo y sus secuaces), me han hecho venir aquí –Bruselas– con la

quedado ya obsoletos [63]. No parece aceptable que la “verdadera amistad que unía a los dos hombres”, Jacopo con Juanelo, la “contraste con la enemistad de Pompeo Leoni que le llamaba ‘buey deforme’ en 1556”, cuando, como ya se vió, fue su padre el del dicterio y otras acusaciones en carta a Ferrante Gonzaga en agosto de aquel año [64]. Tampoco es absolutamente objetiva la interpretación del lema “VIRTUS NUNQVAM DEFICIT” con que se literaliza la consabida alegoría de la *fontana* y que querría decir: “El genio de Juanelo, ya famoso por tantas obras notables, nunca tiene defectos, está siempre dispuesto a ejecutar otras maravillosas”, y que Babelon aplica al artificio de Toledo apoyándose, además, en los elogiosos proyectos de inscripciones que formulara el cronista Ambrosio Morales.

Esto, con la adscripción de la medalla al éxito de que el agua del Tajo subiera hasta el Alcázar, suple la carencia histórica de cualquier celebración lógica del acontecimiento que, como Babelon sigue presumiendo, repercutió en que Madrid le dedicara una calle, y Toledo la del Hombre de Palo, que Cervantes lo citara en *La ilustre fregona*, etc. Pero sin dejarse llevar por un apasionamiento inútil, es preciso reconocer que la medalla nada hace para que se la incorpore al evento hidráulico que bien pudo tenerla merecida; sin embargo, con rostro más provecto, Juanelo asume los mismos honores de



persuasión de que allí debería ser ahorcado...".

Contestación de Ferrante a Leone el 16 siguiente, aceptando que *"no le haga nada por sus relojes ya que con Juanelo no es milagro lo frecuente de odiarse unos a otros"*.

[65] L. CERVERA VERA, ob. cit., pág. 51.

arquitecto de relojes que le confirió el emperador en 1550. Y los mismos que perduraron en la mente de sus amigos Jacobo y Pompeyo cuando después de Yuste, muerto Carlos V, se relacionaron más con él, ya en la década de los sesenta, como pertenecientes al equipo escurialense de Juan de Herrera. Le hicieron éstos la medalla por reconocimiento personal y amistoso de sus méritos y sin otra causa especial conmemorativa que lo motivase, si bien con cierta desfachatez por glorificarlo, al dorso, como antes se le hubiera hecho al propio rey. Ni halago ni gratitud cabe pensar que moviera a los dos autores, como puede achacarse a Trezzo con la medalla que le modeló, en 1578, a Juan de Herrera [65] que, además de debido respeto, le construyó su casa en Madrid.

Pero aunque pudiera explicarse la razón de dedicarle la medalla a Juanelo, procede buscar antes la que pueda tener el cómo logró Trezzo reproducir, en su relieve numismático, todos los detalles escultóricos que, salvo el perfil de la nueva cabeza, ya se señalaron en el busto de marmol y que él no podía conocer, ni menos copiar. Porque no hay que olvidar que el viejo Leoni tuvo el busto sin terminar, o al menos arrinconado en su taller de Milán, muy cerca de los diez años hasta que su hijo pudo venderlo al Arzobispo de Toledo, seguramente tras haberlo terminado él mismo y haberle puesto en la peana





Medalla híbrida de Don Felipe, príncipe de España. Plomo, con el mismo troquel del reverso que la medalla de Juanelo.

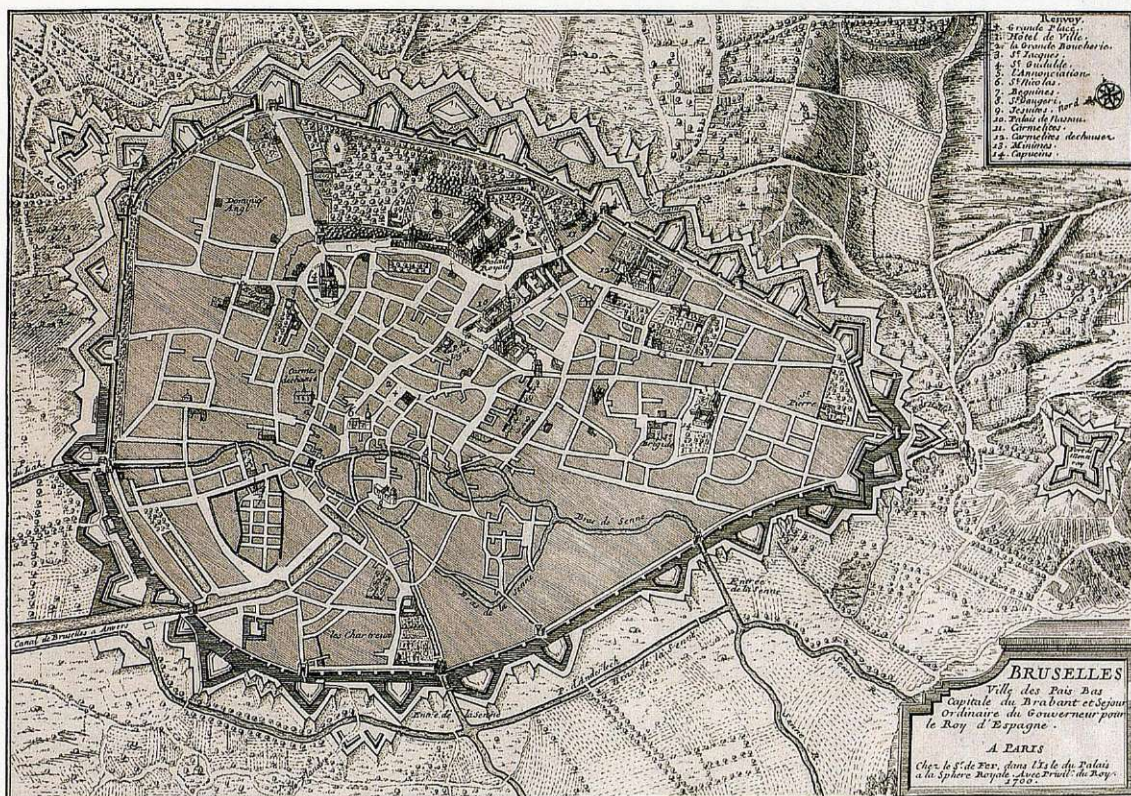


Medalla de Don Felipe, príncipe. Leon Leoni.

el rótulo apocopado que luego se copió en la medalla. No cabe más solución razonable a este pequeño enigma, que la de asignar a Pompeyo una mediación complementaria a la de la pura cesión de su viejo troquel: el dibujo del relegado busto que, en el peor de los casos, él podría pergeñar de memoria.

Si pudo haber otras oportunidades o la autoría compartida fue de manera distinta, nunca es prudente negarlo; las gotas con que salpica la remoción de una historia son los restos que ésta ofrece a la conjetura. Y con los datos habidos qué mejor resultado pudiera haber, para el honor de Juanelo, que el de una autoría conjunta de tal categoría como fue la de su medalla; la que en términos técnicos se la dice *híbrida*. Al hablar de datos tenidos en cuenta, es conveniente observar que los provenientes de los escultores, con referencia a Juanelo, son de origen epistolar y puramente alusivo. Pero los más determinantes sobre Jacome Trezzo, los proclama Babelon desde una prístina autoría de la medalla y una subsiguiente exaltación de su profunda amistad que, como “ingenieros y artistas” que eran ambos, se profesaban. Contrariamente, la mención de los artistas por la que pudiera llamarse *via turriana*, no es en absoluto expresiva; la que ha primado, hasta el momento, es la que García-Diego agotara tras relojes, autómatas, ingenios y artificio. Él recoge la única cita –también epistolar– que con-





Plano de Bruselas.

firma aquella amistad y puede servir, también, para datar la incorporación de Trezzo a la corte de Carlos V. Se trata de una carta de M.A. Pantanella a Granvela, fechada el 3 de marzo de 1554 en Milán, que dice: “Ayer partieron para esa Corte el Sr. Juanelo y el Sr. Jacomo Trezzo, pero no me mostraron las cosas de V.S. como habían prometido. Pero llevan consigo para terminarlos ahí pronto el reloj y los cuños...” [66].

Quizá convenga advertir, que en la fecha de este viaje de los dos amigos a Bruselas, aún no había denun-

[66] J.A. GARCÍA-DIEGO, *Los relojes ...*, ob. cit., págs. 77 y 78. Transcribe a C. GREPI, 1977, *Lettere di artisti italiani ad Antonio Perrenot di Granvelle*.

ciado Leone su enemistad con Juanelo. Como en estos años anteriores al 56, aquél ya tenía que haber comenzado el busto –o incluso tenerlo casi acabado– sin que tuviera motivo de decidir el guardarlo, pudo surgir la ocasión de que Trezzo lo hubiera curioseado. Lo que no hubiera alterado, sino más bien favorecido, que pasados algunos años, al decidir la medalla, las cosas se produjeran tal y como se han contado.

V. LOS DOS RETRATOS AL ÓLEO



UNQUE ES GRANDE LA DISTANCIA que actualmente los separa –uno está en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y el otro en el Museo Cívico de Cremona– no se les puede negar unas características, tan similares, que propenden a reconocerles un cierto origen común. Ambos nos presentan, rotulando su identidad, al afamado cremonense, como un postrer testimonio de su provecta imagen, ya cercana a los últimos años de su vida, que, como es sabido, se extinguió en Toledo el 13 de junio de 1585, a la edad de 85 años, según afirman los cronistas toledanos [67].

Las proporciones rectangulares en que se inscriben los dos retratos coinciden casi exactamente: con las insignificantes diferencias de 15 y 13 milímetros en alto y ancho, respectivamente, supera el lienzo italiano al madrileño, aparte de presentar achaflanados sus dos ángulos superiores. El escorzo del busto de Turriano a tres cuartos

[67] Que Juanelo corriera en años con el siglo, ha sido discutido por quienes lo encontraban excesivamente mayor al acordarlo con la cronología de Carlos V. Modernamente se ignora la fecha de nacimiento y se la sitúa “hacia el 1511”; incluso así lo manifiesta García-Diego. Sin embargo, las respectivas edades que reflejan las imágenes del busto y la medalla hacen volver a la que señala Morales para su óbito y entierro “*en la Iglesia del Carmen Calzado y en la capilla llamada de nuestra Señora del Soterraño*”. Por lo tanto los retratos al óleo bien pueden representar a Juanelo próximo a los 80 años.

del lado izquierdo, al igual que en la medalla pero girado también el perfil del rostro, es el mismo en los dos casos y también lo es el atuendo con su jubón abrochado en pechera y cuello vuelto, como lo representaron los escultores pero sin la clámide romana con que lo favorecieron. También cabe emparejarlos, salvando la clara y ostensible disparidad de autorías, porque los dos retratos adolecen de las cualidades que suelen calificar a las buenas pinturas. Se deduce, por ello, que puedan ser ambos copias de otro de mejor factura o que, a riesgo de que éste se perdiese, al ser único existente tras la muerte de Juanelo, surgieran dos iniciativas para su perpetuación y se copiara el retrato por dos pintores distintos y en ocasiones diferentes. Retómese, con esto, lo que quedó presupuesto en las páginas del Capítulo II, a través del protagonismo de la figura prócer del arquitecto Juan de Herrera. No puede dudarse de que, bien el retrato de su propiedad —que no estaba en buen estado— u otro nuevo, sin gorra, pues en aquél se cubría, fue el primero en aparecer en El Escorial sirviendo de iniciador a esta doble derivación que ahora se ven conjuntadas.

EL RETRATO DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

Retrato de Juanelo Turriano, óleo sobre lienzo, de 67 x 53 cm y autor anónimo de siglo XVII, propiedad del Patrimonio Nacional, situado en una sobrepuerta inme-



diata a la Biblioteca del Monasterio, sin historia conocida, poco estimado y mal conservado, con la inscripción en el friso:

“JANELIUS TURRIANUS CREM.
NUNQ. DEFICIT VIRTUS”.

En 1995 se llevó a cabo su limpieza y restauración (por interés y cuenta de la Fundación editora de este libro), viéndose que está repintado sobre un fragmento de lienzo desechado de un cuadro anterior. Tal sería la ficha escueta con que hoy se podría registrar el retrato tras las últimas intervenciones que en él se han realizado.

La procedente del viejo “Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo llamado del Escorial” de D. Vicente Poleró y Toledo de 1857, es ésta: “Nº 238, ESCUELA DE MADRID. Retrato en busto del insigne matemático e ingeniero hidráulico Juanelo Turriano. Fue muy apreciado de Felipe II. En la celda sobre cuya entrada está su retrato vivió algún tiempo. Alto 2 pies 5 pulgadas, ancho 1 pie 14 pulgadas”.

Las escasas referencias biográficas divulgatorias que sobre Juanelo se han escrito a partir de mediado el pasado siglo, más se aplican a describir e incluso copiar el busto escultórico, que a mencionar tan siquiera este retrato. En la *Iconografía Hispana* [68] se le cita situándolo en

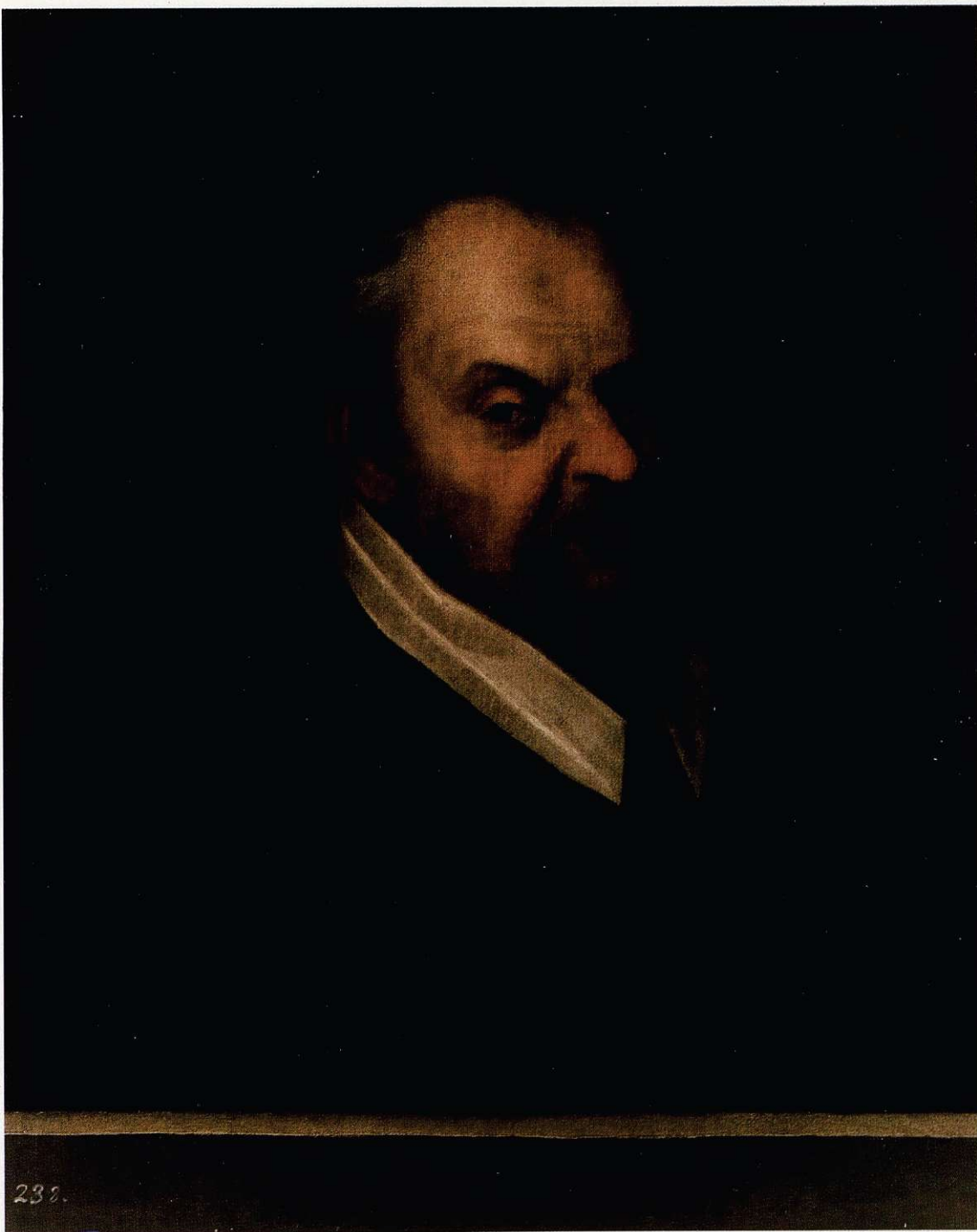
[68] ELENA PÁEZ, *Iconografía Hispana*. Anota además tres grabados de Juanelo del siglo XIX.



el “claustro de la biblioteca” de El Escorial, con sus dimensiones y datado en el primer tercio del siglo XVII.

La opinión general, como se ve, no duda en confirmar, tácitamente, que el cuadro está pintado veinte años, por lo menos, después de muerto Juanelo. A ello induce, pictóricamente hablando, el realismo tenebroso de su rostro ceñudo, surgiendo iluminado de una oscuridad total cuya negrura unifica el fondo y la vestimenta. Diríase que el copista de un original anticuado que hoy diríamos manierista, lo puso en línea barroca con el realismo de una lacia pelambre, que fue fosca y luego marchita —sin ser canosa en exceso— logrando, con ella, lo mejor del retrato y lo que más difiere del que se copió para Cremona. El rostro abultado y narigudo, con acusado contraste de luces entre el brillo de la media cara cercana y la sombra de la que en escorzo se pierde en la negrura del fondo, si bien consigue, con ello, un relieve algo forzado para un pretendido y nasudo efecto, logra, a su vez, una apariencia de visión extraespacial de no muy grato visaje. Porque marcándose el ceño con un fruncimiento de cejas algo enarcadas, queda adaptado a una torva mirada triste vuelta hacia el espectador, muy propia de la hosquedad con que le describían los coetáneos en edad más temprana. Queda confirmado el gesto con el pliegue exagerado, que, al arrugar la nariz y perderse en el bigote, no disimula, con éste, una hócicosis





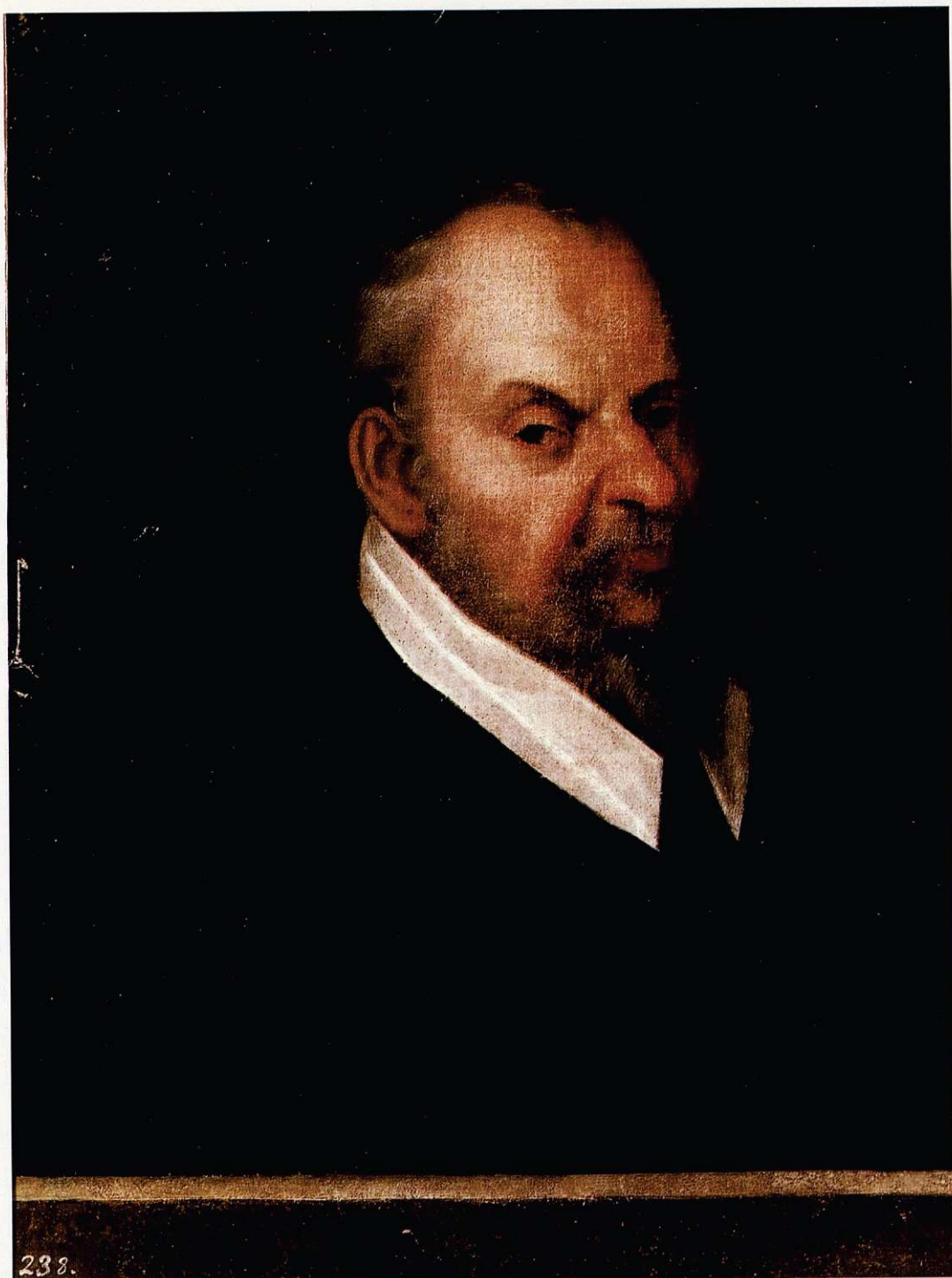
*Retrato de Juanelo Turriano que se conserva en el Monasterio de El Escorial.
Foto anterior a la restauración.*

barbada por falta de dentadura con el mentón clareado. En fin, un retrato duro y un tanto despiadado, pero de aceptable factura, en el que hasta con el detalle de la oreja despegada, no se ha restringido la realidad testimonial de una ancianidad desagradable.

Desdice de ésta discreción tétrica la brillante blancura diagonal de la camisola que vuelve su cuello blando, pero tieso, sobre la negra sotana con que parece vestido al presumirse la indubitable intención de repetir el atuendo mostrado en los bustos de mármol y de bronce. No sólo fallan las calidades de unas arrugas de la tela, convertidas en raras franjas de una camisa con rayas, sino que la holgura con que ésta se le desboca de la nuca a la garganta, subiéndole hasta la oreja y montando sobre la barba, más bien hace aparentar un ridículo y rígido abrazacuellos, que el doblez vuelto de la prenda interior. Aún abunda en tan mal efecto el pico del lado izquierdo que asoma, mal escorzado y asimétricamente remetido entre la barba y el hombro, sin cerrarse en la pechera, para dejar luego sin definir cómo se abotona ésta en la negrura tenebrosa.

Si fuera leve sospecha, como antes se ha sugerido, que se tuviera presente la medalla en la ejecución del retrato, bien lo viene a confirmar la inscripción que, al pie del mismo, lo identifica. Latinizando su nombre, le agrega, tras el CREM. de su oriundez, la misma frase consabida del dorso de la medalla —que también había





*El Juanelo Turriano de El Escorial después de la restauración (1995).
Óleo sobre lienzo 67 x 53 cm.*

servido para el príncipe Felipe— como si el lema que tan gloriosamente proclama —“NUNQ. DEFICIT VIRTUS”— particularizase lo que sólo puede contradecir la imagen del retratado: la vida con que evidencia el triste “*semper deficit*”. Si del amplio significado de la latina *virtus*, se le aplicara a Juanelo el más propio para él como sería que “*nunca decae el talento*”, bien podría afirmarse que, añadirse a su nombre, no sería más que la prueba de que el suyo era universalmente reconocido. (Habríase de matizar ahora la interpretación que al mismo lema se diera, aplicándolo al incipiente Felipe II; sería la de algo parecido a perpetuar *el valor, el esfuerzo* o incluso *la virtud*, pero como augurio más que como realidad).

Sea cual fuera el verdadero origen de este retrato escurialense, y con independencia de su modesta apariencia y relegada ubicación en un pasillo del Monasterio, hay que reconocer que, por la notoria diferencia de edad con que en las otras obras se nos muestra a Juanelo, la finalidad conmemorativa de ésta debió ser igual que la de la medalla, aunque, lógicamente, no se podrá decir que fue la misma. Aparte de la senectud bien acusada, también por omisión, el rótulo del cuadro confirma esta imposibilidad; no se reiteran en él los áulicos oficios que en la medalla acreditaban el mérito ensalzado. Juanelo ya no precisaba de sus pasados relojes y artificios; en el retrato de El Escorial se le ensalza por sí mismo. Allí se le recor-



daba con admiración y cariño; Juan de Herrera lo tuvo en gran estima, a él se debió querer perpetuar su memoria en el aposento del Monasterio donde se alojó y le diseñó mecanismos para las obras. Pudo no ser éste el cuadro que Herrera colgó de alguno de aquellos muros solemnes; pero al menos sí que fue uno de sus derivados.

Esto nos lleva a tratar de la posible autoría. Poco cabría añadir a lo que, al respecto, ya quedó reseñado de su viejo registro oficial, si no fuera porque el notorio laconismo con que el mismo se pronuncia –al mantenerlo marginado bajo la socorrida atribución a algún mediocre artista del siglo XVII– invita a su revisión por mor al protagonista. Razones sobran en los tesoros artísticos de El Escorial, para que este pequeño cuadro, de escaso mérito aparente y poco atractivo estético, soportara en solitario el polvoriento paso de los siglos, como escapado de una frustrada galería de personajes, que hay quien la llega a suponer, pensada en el siglo XVIII. Fue nuestro afán curioso, el de este libro, el mismo con el que nuestro llorado García-Diego lo impulsara, el que logró desprender de su monacal retiro a este Juanelo ensuciado para poder lavarle la cara.

Del buen trabajo de restauración que llevó a cabo el departamento correspondiente del Patrimonio Nacional, no se ha obtenido más que una perceptible definición, para el contorno del busto, entre los negros del fondo y



del cuerpo para los que la limpieza no ha supuesto gran alivio. Sin embargo, la introspección radioscópica de las primeras capas de pintura, ha producido un resultado imprevisible por no decir sorprendente. En primer lugar surgieron huellas indudables de que el rótulo había sido repintado, corrigiendo uno anterior, ya que con un tamaño algo mayor, pero igual tipo de letra, se ve un "TA" por el principio de una línea más amplia y un "ON" por el extremo opuesto, que hacen pensar, respectiva y gratuitamente, en una alusión al río "TAGUS" y en un complemento al abreviado "CREM" con que se indica el origen cremonense. Ello nada nos aporta para la historia del cuadro; sí, en cambio, es más importante el descubrimiento de que el lienzo, primitivamente pintado, es fragmento del que fue un cuadro de tamaño grande, de carácter religioso, a juzgar por una gran cabeza —como de una santa— que, descentrada en el pedazo de tela, aparece protegida bajo una especie de antebrazo de traza angelical.

Varias deducciones se derivan de este curioso suceso, que pueden, con razonable optimismo, aportar novedades a la parquedad histórica del retrato. En primer lugar, que éste se nos aparece como un improvisado compromiso para un pintor de importancia, que pintaba cuadros religiosos grandes y que hubo de trocear uno, sin duda malogrado. Luego, que teniendo la medalla y recordando el rostro adusto del vetusto Juanelo, abordó su



retrato de memoria y debió de salir del paso, con un característico estilo de efectismo nocturno, proclive a cubrir de negro la pintura de debajo. Navarrete, el Mudo, pudo ser este artista que pintaba para y en El Escorial y donde, al llegar la noticia del éxito de Toledo –quizá llevada por Juanelo para notificársela al rey– se le rindió un homenaje por haber sido miembro del *equipo* escurialense. Como el más conspicuo precursor del barroco tenebrista, está considerado este modesto pintor español, que competía con los no más notables italianos hasta su muerte prematura en 1579. Por eso se centraría en él esta nueva hipótesis, aún ciñéndola a esta fecha, ya que Juanelo la sobrepasó en unos pocos años. Se escapa un tanto, de la premura del cuadro, la rotulación del mismo y su vislumbra recitificación; nada impide suponer, sino más bien afirmar, que fue otro pincel distinto, y quizá tan retrasado como tras muerto Juanelo, el que generalizó su gloria por encima del ocasional recuerdo a Toledo. (Bueno sería poder achacarle también la autoría del collarón camisero).

EL RETRATO DEL MUSEO CIVICO

“ALA PONZONE” DI CREMONA

El retrato de Juanelo que se guarda en este Museo tiene para nosotros, independientemente del paralelismo y quizá parentesco pictórico que guarda con el del Esco-



[69] En 1972, J.A. GARCÍA-DIEGO redactó el proyecto y obtuvo la reconstrucción del desaparecido Artificio de Juanelo en Toledo concursado por el Ministerio de Obras Públicas de España. Un cambio de políticos anuló el comienzo de las obras. Véase a este respecto el artículo suyo "El Artificio de Juanelo: Una reconstrucción frustrada", en *Revista de Occidente*, núm. 64, de septiembre de 1986.

rial, una especial preferencia por la devoción que le prestara J.A. García-Diego. Lo consideró, desde el lejano comienzo de su interés por el ingeniero cremonense, allá por 1970 [69], como la imagen prístina de su histórica figura, por ser la que se conserva en el sitio en que nació. Al crear la fundación que lleva su nombre, lo pudo ver varias veces donde ahora está y encargó la copia al óleo que preside, desde entonces, el vetíbulo de la entidad.

No pareció adecuado para dar remate a esta iconografía de Juanelo, recurrir en exclusiva a comentar esta copia informal, sin que el verdadero retrato de Cremona pudiera revelar su secreto. Ya se había perdido, desgraciadamente, el cauce informativo que García-Diego había labrado, personalmente, relacionándose con personalidades cremonenses; pero, afortunadamente y en su nombre, se logró recuperar. Hemos contado con una buena fotografía y con las amables respuestas informativas de las profesoras Licia Cerubelli de Crema (Cremona) y de la Dra. Ardea Ebani, directora del Museo, que luego analizaremos con nuestro más vivo reconocimiento. No hubiera sido tampoco prudente dar prioridad a esa copia moderna, dada la falta de rigor con que está hecha.

Ya quedó señalada la práctica identidad de tamaño (68,5 x 54,3 cm) con el retrato de El Escorial, así como el achaflanado, a 45°, de sus esquinas superiores. Queda así configurada una coronación trapezoidal de 22,9





EFIGIEM HANC IANELLI TURRIANI CREMONESI PHILOLOGIORV
PRINCIPIS, EX HISPANIIS ELECTAM, ILL^{MVS}. M. CNV. SA. VS
DANESIVS FILIODONVS CREMONÆ ILLIVS PATRIÆ
DONO TRADI IVBET. ANNO M D CXXXVII

*Retrato de Juanelo Turriano que se conserva en el Museo Cívico de Cremona (Italia).
Óleo sobre lienzo 68,5 x 54,3 cm.*



Copia del "Juanelo Turriano" de Cremona realizada en 1990 por un alumno de la Scuole Cattoliche "Cittanova", por encargo que hizo al Museo D. José A. García-Diego.

cm de base superior y 15,7 de altura, cuya finalidad, sin duda ornamental poco frecuente, quizá pretendiera solemnizar un acompañamiento al formato del busto. No se puede evitar que suscite, además, una cierta correlación mortuoria con el contorno de un nicho, como si así se previniera la extinta personalidad del retratado.

La efigie de éste, al compararse minuciosamente con la del otro retrato, reafirma lo dicho en principio sobre su común origen. Sin embargo, hay bastantes detalles indicativos de que pueda provenir del de El Escorial y como copia del mismo, muy probablemente. Sin entrar, por el momento, en la cartela rotulada que nada nos sirve en esto, hay una razón primera, que siempre se da en las copias, y es la del endurecimiento de contornos y facciones, acusando *el parecido* que siempre es lo que preocupa al copista mediocre. Se pierde aquí la soltura de ejecución de un naturalismo de cabeza y rostro, que es lo privativo del original; desaparece el efecto de surgencia, con el que se beneficiaba la pelambre lacia y despeinada, y, en cambio, con nitidez de contornos, la cabellera y la barba temerosamente recortadas, adquieren un forzado acicalamiento pictórico, obsequio del copiante.

También a éste *le sale* el rostro menos abultado y diríase que *más guapo*, a pesar de imitar fielmente el escorzo y la mirada ceñuda del modelo. Ligeramente más larga la nariz, le resulta menos *gruñón* el gesto y recurre

a forzar el ceño con una arruga inventada que le sube por la frente, para lograr un rostro más adusto de lo que le resultaba. En algún momento, la observación comparada tiende a derivarlo de otro Juanelo más joven, pero detalles como la oreja y el cuello vuelto, denuncian claramente lo unívoco de la copia; difícilmente el pabellón auricular, con sus pliegues personales, lograría tal identidad en versiones diferentes y en cuanto a la rara franja que se repite en el cuello, no sólo se hace acreedora a las mismas objeciones que nos mereció la del otro retrato –aunque en éste más entonada– sino que, por extraño olvido, se quedó sin completar la punta izquierda del cuello.

El texto de la cartela, tanto por sus anomalías en redacción y ortografía, como por sus interpretaciones, adquiere singular importancia en la cronología original del cuadro. Sus equivocaciones –como llamar “philologiorus” a Juanelo– y la omisión de letras en una palabra ininteligible, denotan al ignaro repintador de un texto primitivo parcialmente perdido. La transcripción tal y como se lee en el cuadro es la siguiente:

“EFIGIEM HANC IANELLI TVRRIANI
CREMONESI, PHILOGIORV
PRINCIPIS, EX HISPANIIS ELECTAM,
ILLmus. M CNV SA.....VS
DANESIUS FILIODONUS CREMONAE



ILLIVS PATRIAE DONO TRADI IVBET.
ANNO MDCXXXVII

Y la traducción, adaptada a nuestro entender, corrigiendo el dislate del “philologioru” y arbitrando, entre paréntesis, la palabra perdida, sería la siguiente:

*ESTA EFIGIE ELEGIDA DEL CREMONENSE
JUANELO TURRIANO, RELOJERO DEL
PRÍNCIPE DE LAS ESPAÑAS, LA MANDO
ENTREGAR COMO REGALO A CREMONA,
SU PATRIA, EL ILMO. (GRAN CANCELLER)
DANESIO FILIODONO. AÑO 1637.*

No ofrece esta inscripción seguridad ninguna de que sea este mismo cuadro el que donara a Cremona el personaje Filiodono, pero sí que, en la fecha indicada, *este* retrato (efigie) copió a otro igual anterior, confirmando al que realmente fue enviado a la patria de Juanelo por mandato suyo. Pudo muy bien motivarse la réplica del regalo a raíz del cincuenta aniversario de su muerte, cuando ya paralizado definitivamente el artificio toledano, habíase de rememorar su glorioso pasado como relojero del emperador. Pero ¿puede confiarse en la exactitud de la fecha, señalada por un rotulista tan poco riguroso? Si en vez de la “C” hubiera puesto una “L”, habría situado cincuenta



años más atrás el envío del (mismo) retrato —el original primitivo— que se menciona en la documentación que se archiva en Cremona y de la que hemos recibido referencia.

Efectivamente Licia Cerubelli nos remitió [70] el texto de una ficha sobre Juanelo correspondiente al catálogo de la exposición sobre *Los Campi* (artistas milaneses de su época) celebrada en 1985, redactada por Elda Fezzi, que proporciona, además de un amplio extracto biográfico, datos sobre el retrato: “*Dos años después de su muerte, el ingeniero Gran Canciller de Milán, Dane-sio Filiodono, envió de España a Cremona un cuadro con el retrato de Turriano y [otro] el modelo de su acueducto (como se desprende de la carta recibida de los Decuriones cremoneses; 1587). El primero está en el Museo Cívico, muy repintado y con la didascalia alterada; el segundo había ‘desaparecido ya antes de 1826’ (cfr. Boschi, 1829)*”.

[70] En carta a la Fundación Juanelo Turriano, de fecha 9 de noviembre de 1994, remitió fotocopia del n° 6 del catálogo “*I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*”. Es de resaltar el último párrafo de la carta: “*Sono, comunque, sempre a disposizione per ogni necessità, ricordando l'ing. José García-Diego. Cordiali saluti, Licia Cerubelli*”.

[71] La contestación de la Directora Ebani, de fecha 17/5/95, al Prof. Goicolea, Gerente de la Fundación Juanelo Turriano, es un verdadero informe emitido con amable diligencia (quince días); queda progresivamente transcrita la traducción en su totalidad.

La información recibida posteriormente de la Directora del Museo Cívico, Dra. Ardea Ebani [71], completa ampliamente la bibliografía del retrato y confirma, con su interesante aportación, los interrogantes creados entre la fecha consignada en la cartela y la del auténtico envío que, a nuestro entender, y como veremos, puede relacionarse con el de El Escorial. Inicia Ebani su informe definiendo geométricamente el cuadro y refiriéndose a su predecesor Prof. Alfredo Puerari, que fue el



primero que lo inventarió en el Museo –cuya placa lo mostraba como anónimo del siglo XVIII– atribuyéndolo a pintor anónimo del XVII.

Se detiene luego en reseñar, en primer lugar, un artículo de Antonio Boschi publicado en la revista *Cremona* (nº 1, 1929) bajo el título “*Janello della Torre celebrato mecánico cremonés del siglo XVI*”, en el que se reproduce fotográficamente, por primera vez, el retrato como “*de autor desconocido*” (pág. 28). Seguidamente, del mismo autor y en el nº 3 de la misma revista, destaca el otro trabajo sobre “*Il ritratto e la medaglia de Janello Torriano*”, precisamente, porque en él se identifica el retrato como el donado por el gran Canciller Danesio Filiodono a la ciudad de Cremona en 1587, y para mayor precisión transcribe literamente el texto de Boschi: “*Aunque algo estropeado en alguna parte e incluso retocado, el cuadro, que es de buena factura, muestra una efigie bastante característica y expresiva, que justificaría la viva satisfacción de los Decuriones de nuestra ciudad, que el día 24 de noviembre de 1587, acusando recibo del mismo, manifestaron al gran Canciller del Estado, Dane-sio Filiodono, su gratitud por la donación del cuadro que representa ‘un retrato tan bueno’ del vivo maese Juanelo Turriano, nuestro muy querido conciudadano, verdadero milagro de esta época y honor único de su arte*”. Y esto lo documenta Ebani con la confirmación que amable-



mente ha recibido del Archivo Nacional de Cremona, por parte de la Dra. R. Corsi Barbisotti, de que en la correspondencia de los "*Litterarum*" referida a 1587, sobre 38, carta 65, se guarda la minuta de la carta de agradecimiento de los Decuriones de Cremona, con la citada fecha de 24 de noviembre de 1587, al Ilmo. Sr. Canciller del Estado por la donación del cuadro; por lo que también muestra su gratitud a la directora del Archivo del Estado de Cremona, Dra. M.L. Corsi. Insiste Antonio Boschi en la identificación del cuadro, con el donado por Filiodono a los cremonenses en otro artículo en la misma revista el año 1931 (nº 2), titulado "*Janello Torriano ancor oggi onorato y ricordato fuori d'Italia*" y no discrepa de esa misma opinión Felice Zanoni cuando cita el cuadro en "*Janello Torriano e un documento dell'Archivio segreto vaticano*", publicado en el *Bolletino storico cremonese*, (1940, p. 148).

La siguiente referencia bibliográfica que nos remite Ardea Ebani es la anteriormente recogida por Licia Cerubelli, pero glosada personalmente por ella. La transcribimos literalmente: "En 1985, Elda Fezzi, en su ensayo titulado *Gianello Torriani* incluido en *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento* (catálogo de la exposición a cargo de M. Gregori), confirma la interpretación de Boschi considerando que el retrato del Museo corresponde al que donó Filiodono, si bien aparece *muy repintado* y



con la leyenda alterada (p. 369). Lástima, a mi parecer, porque la misma estudiosa, aproximándose a mi opinión, que expondré a continuación, había definido en 1981 el *Ritratto di Janello Torriano* del Museo de Cremona como ‘de época tardía, o bien una manipulación de un original de otra mano’, en el epígrafe ‘Janello Torriani’ del I.T.I.S. en el ‘Istituto Técnico Industriale Statale, 1931-1981’, Cremona 1981, pág. 32 nota 27”.

La Directora Ebani añade, antes de dar su opinión, que “*en el pasado el cuadro ha sido objeto de una restauración que ha perturbado, al repasarla con añadidos de interpolaciones arbitrarias, la inscripción situada en la parte inferior*”. Y refiriéndose a la misma, dice seguidamente, volviendo a citar el primer artículo de Boschi, que “afortunadamente, si bien en alguna parte deteriorada, es aún legible en la foto propuesta por Boschi a tenor de su artículo citado en ‘Cremona’, 1929 n.1. del que doy aquí su transcripción:

EFI GIEM HANC IANELLI TURRIANI CRE ONEM
HOROLOGIORU
PRINCIPIS EX HISPANIIS EVECTAM
ILL^{MUS} M GNUSCANCELLARIUS
DANESIUS FILIODONUS CREMONAE ILLIUS
PATRIAE
DONO TRADI IVBET. ANNO. MDCXXXVII



A mi modesto entender, el cuadro conservado no corresponde a la obra donada por Filiodono, ya que no considero que el retrato se pueda situar en el ‘*cinquecento*’. Las partes repintadas en el rostro, reveladas a la luz de Wood, se circunscriben, localizadas en dos puntos, al centro de la frente y en el pómulo derecho: la fisonomía del personaje no resulta desfigurada, ni excesivamente adulteradas las características del estilo en que se ha hecho”.

“La fecha que figura en la inscripción, 1637, –termina opinando Ebani– bien puede indicar, en mi opinión, que el cuadro no se realizara en una época anterior. Además, al no corresponder al año en que se donara el cuadro, puede conducirnos a suponer que su ejecución esté, efectivamente, distanciada del hecho mismo de la donación, tanto que la memoria lo transcriba de forma imprecisa. No estoy lejos de creer que el cuadro, que denota una cierta solidez de factura, sea una derivación, atribuible al siglo XVII avanzado, de otra obra, cual sería la famosa donada por Filiodono a los cremoneses”. (firmado: Ardea Ebani)



TRAS ESTA INFORMACIÓN AMABLEMENTE proporcionada por el Museo de Cremona, corroboramos que ha sido coherente conjuntar en este capítulo los dos únicos retratos al óleo que se conocen de Juanelo Turria-



no. Tienen, como era de esperar, por sus coincidencias formales, un enigmático origen común en su dispar trayectoria histórica, que sólo cabe situar en el madrileño Escorial. Ha sido un hecho decisivo para poderlo afirmar la aparición del importante personaje cremonense, Dane-sio Filiodono, que se encontraba en España el año 1587, en que envió a sus paisanos la primera copia del retrato de Juanelo, y lógicamente desde antes, cuando encargó que la pintasen movido por la triste resonancia de la muerte de aquél en 1585. Que Filiodono, representante diplomático, estuvo cerca de la corte de Felipe II, no puede dudarse y que en El Escorial hubo de elegir a uno de los pintores italianos que por allí pululaban, es totalmente verosímil. Cuál pudo ser el modelo, no es fácil de presumir, aunque bien cabría que fuera el que aquí hemos puesto por delante, atribuyéndolo a Juan Fernández Navarrete, tras haberlo *rescatado* del olvido escurialense en que quedó desde que se pintó en vida.

Nada habríamos de añadir a lo al principio afirmado, sobre la decaída calidad pictórica de las copias –respecto a la de sus presuntos originales– al soler descuidarla por buscar el *parecido* con rasgos acentuados. Pero va de salvedad, la reciente copia al óleo del retrato cremonense –que guarda en su sede de Madrid la Fundación Juanelo Turriano– que es obligado añadir, fuera de la cuenta que antes quedó formulada con los *sólo dos* retratos conocidos



[72] El pintor autor de esta copia del retrato de Juanelo Turriano del Museo de Cremona quedó en el anónimo. Fue encargada por José A. García-Diego.



El Greco.
 "Retrato de Giovanni Battista Porta" Galería Nacional de Copenhague. Hasta 1955 se creía que era el arquitecto Alonso de Covarrubias. José Gómez Menor opinó en 1965 que se trataba de Juanelo.

[72]. Diríase, a su vista, que hay además de las mencionadas, otras lamentables *cualidades* añadidas a las de los copistas del retrato de Cremona: no resistirse a modificar la cartela... y, en este último caso, recuperar la otra mitad perdida del cuello camisero.

UN FINAL CON DISUASIONES

Hace ahora treinta años que, bajo interrogaciones, se descubría en Copenhague un retrato de Juanelo con la firma, nada menos, que de El Greco. Verdad es, que desde entonces, no se le dió a tal sospecha mayor importancia que la de su propio formulador José Gómez Menor. Había éste publicado en el *Boletín de Arte Toledano* (Octubre 1965, Tomo I, núm. 1) un trabajo titulado "¿Juan Bautista Porta o Juanelo Turriano?" en el que argumenta, contra la opinión de Manuel B. Cosío que opina ser del arquitecto Antonio de Covarrubias, el retrato del Greco que se conserva en el *Statens Museum for Kunst* de Copenhague. Sus principales argumentos son las fechas toledanas de ambos y el parecido con el busto de mármol. Al único que podía interesar esta frustrada identificación, fue a nuestro malogrado J.A. García-Diego que, cuando ya pensaba en este libro, escribió a Olaf Koester, Curator of Old Master Paintings and Sculpture, del citado museo, pidiéndole información y



*Tiziano. "El caballero del reloj". Museo del Prado.
Según Jean Babelon es Juanelo Turriano.*

[73] JEAN BABELON, ob. cit., págs. 231 y 232.

fotografía. La contestación de éste fue indiscutible y documentada: El retrato de El Greco (Inventory No. Sp. 146) fue identificado por Harald Olsen, miembro del Museo, como de Giovanni Battista Porta. Lo cual también lo recoge Natalia Cossío en la edición de *El Greco* de 1972. En cuanto a la edad del retratado y a su parecido con la cabeza esculpida en el busto de mármol, no es cuestión que precise someterse a opiniones discrepantes: hay que disuadir de su visión optimista a quien no conozca bien la testa poco agraciada de aquel cerebro portentoso.

Lo mismo puede decirse para los que vean en el Prado de Madrid el retrato de un *Caballero desconocido* de Tiziano, que apoya su mano izquierda sobre un pequeño reloj sobre la mesa, que según Jean Babelon es Juanelo Turriano [73], “*al que se le reconoce al primer golpe de vista*”, y propone “*atribuirle la fecha de 1529/1530, de los principios de la carrera de Juanelo, en el momento de presentarle el reloj al emperador en Bolo-*nia tras la entrevista de Carlos V y Clemente VII”. Ni siquiera es preciso entrar en discernir si Juanelo ostentaba tan cruzada distinción como el personaje retratado por Tiziano. Nos limitamos a disuadir de que se vea en el reloj lo que no se ve en la cara.

A. C. F.





LA EDICIÓN DE ESTA OBRA SE FINALIZÓ EL 24 DE JUNIO DE 1997, FESTIVIDAD DE SAN JUAN BAUTISTA Y ONOMÁSTICA DE JUANELO *GIANELLO* TURRIANO. PRODUCCIONES DIGITALES REALIZÓ LA FOTOMECÁNICA, ARTEP LA IMPRESIÓN Y RAMOS LA ENCUADERNACIÓN. EL PROPIO AUTOR Y LA FUNDACIÓN JUANELO TURRIANO ESTUVIERON AL CUIDADO DE LA EDICIÓN.

